قراءة النص

تأصيل نظرى وقراءات تطبيقية

د. عبد الرحيم الكردى

الهيئة العامة لقصور الثقافة



قراءة النص

تأصيل نظرى وقراءات تطبيقية

أ.د. عبد الرحيم الكردى

وزارة الثقافة



سلسلة
كتابات نقدية

تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

• قراءة النص
• د. عبد الرحيم الكردي
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2013 م
5ر13 x 5ر19 سم
• تصميم الغلاف: هند سمير
• المراجعة اللغوية:
أشرف عبد الفتاح
• رقم الإيداع: ١٠٠٥٦/ ٢٠١٣
• الترقيم الدولي: 978-977-718-368-0
• المراسلات:
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالي: 16 أ شارع أمين سامي - قصر العيني
القاهرة - رقم بريدي 11561
ت: 27947891 (داخلي: 180)
Email:ketabat2004@hotmail.com
• الطباعة والتنفيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: 23904096

209

تعنى بنشر النقد التطبيقي والنظري وتهتم بإبراز نتاج المدارس النقدية العربية والعالمية

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن توجه الهيئة بل تعبر عن رأي المؤلف وتوجهه في المقام الأول.

قراءة النص

تأصيل نظرى وقراءات تطبيقية

3

المحتوى

هذا الكتاب
قراءة المعنى أم قراءة جسد المعنى

قراءة معنى النص أم قراءة جسد النص؟! ربما يكون تساؤلنا هنا يقع فى العمق من القراءات النقدية الموجودة فى هذا الكتاب، سواء منها المتعلق بقراءة عدد من مناهج النقد الأدبى المعاصر فيما يعرف بخطاب نقد النقد، أو قراءة النصوص الإبداعية نفسها التى يشتغل عليها النقد، فكلتا القراءتين تعيد ترتيب صياغة أخرى للإبداع ولنظرية النقد التى هى لون من ألوان الإبداع أيضا، فكل من النظرية والإبداع تتكنفه اللغة التى هى حركة تاريخية جدلية حية متطورة، فتاريخ الأفكار النقدية يعنى البحث فى تاريخ الأشكال الجمالية، ملتحمة بالمشهد الثقافى الاجتماعى السياسى العام الذى كونها وأسسها، بحيث نضع حركة النقد برمتها ضمن حركة حياة المجتمع نفسه فى فترة تاريخية محددة، لنرى كيف يرى هذا المجتمع ذاته وثقافته وهويته والعالم من حوله. ومن هذا المنظور فكل قراءة

هى لون من ألوان التشبيه، وهى لون من ألوان التلقى التأويلى الخاص، فكل نقد وكل نظرية وكل حقبة جمالية ومعرفية تاريخية تحوم حول حمى الجسد النصى دون أن تمسك بكنهه البعيد، وجوهره الصلب العتيد، وهل يوجد أصلا هذا الجوهر الواحد المتوحد للنص الأدبى؟!! وبالطبع هناك فارق منطقى ومعرفى أساسى بين طبيعة الواقع فى تشتته المفهومى اللامنتهى، وتبعثره الاصطلاحى الفوضوى الخلاق، وبين صورة هذا الواقع فى إدراك الثقافة والنظريات التى تنظمة وترتبه وتعقلنه وتضفى عليه المعنى والقصد والدلالة، وربما تقع معظم هذه التصورات فى العمق من هذا الكتاب (قراءة النص: تأصيل نظرى وقراءات تطبيقية) للدكتور عبد الرحيم الكردى، فقد عالج الكاتب صورا من اللغة النقدية الحية سواء فى نظرية القراءة ودراسة أبعادها اللغوية والمعنوية والسياقية والثقافية والتفكيكية، أو فى نظرية الإبداع من خلال السرود وتداخل أنواعها ومستقبل الرواية العربية فى ظل تطور وسائل الاتصال الحديثة وهيمنة عصر الفضاءات الرقمية والافتراضية، إلى آخر ما يحتويه الكتاب من تصورات نقدية، وإشكالات سردية، معاصرة.

لم أقرأ كتابا للأستاذ الدكتور عبد الرحيم الكردى إلا وقد أوقفنى مثل المفكرين الجادين على شىء من تداخل الوضوح بالعتمة، وتصادى المتماسك بالمترامى، والبنيوى المنسجم بالمنفتح القلق، فهو عقلية نقدية مركبة ومتداخلة تعج بالجدل والحيوية والنشاط، يداخل بين الموضوعى واللاموضوعى، والمعنى واللامعنى، والنظرية وما فوق النظرية، واللغة وما فوق اللغة، متصورا دوما أن الحقيقة أيا كان

شكلها ولونها تقع فى مدى الجملة الإنشائية لا الخبرية، فمجالها المدة ملتحمة بالمدى، فالحقيقة الجمالية قدرة على طرح السؤال تلو السؤال لاستحضار القادم، وليس مجرد تسليم وطمأنينة ورضى بالقائم، فالدكتور عبد الرحيم الكردى فى خطابه النقدى العام وعبر آفاق معرفية وجمالية غنية - يفضل رؤية أطياف الظلال على وضوح شموس السطوع، لأنه يعلم أن العقل النقدى الجاد يتحرك بقوة الخيال بنفس قوة حركته بالمنطق، وتحدوه رؤى الاستشراف والتجريب بمثل ما تحدوه قواعد المنطق والتراتب المنهجى الرصين، والدكتور عبد الرحيم الكردى فى هذا الكتاب وعبر جميع دراساته أدرك بقوة عقله النقدى أن دقة التصورات فى المنهج والممارسة النقدية التطبيقية لا تنفصل بصورة من الصور عن رحابة التصوير ، فكل من دقة التصور ومجازية التصوير يؤسسان الوجود والتاريخ والثقافة والنظريات النقدية والنصوص الجمالية فى وقت واحد، ومن ثمة كان لسان حال الدكتور الكردى فى مواقفه النقدية التطبيقية فى هذا الكتاب يقول: بأن صغار النقاد فقط هم من يتمسكون بحرفية القواعد النقدية، وأن العقول النقدية الخلاقة لا تعرف السير الجمالى المنضبط فى خطوط مستقيمة آمنة، فالحياة نفسها لا تسير عبر خطوط ساطعة واضحة، ولا تغتنى بمنطق العناصر المتجاورة، بل تسير عبر ظلال من التداخلات النشطة القلقة، وأدغال من المنحنيات القائمة والمستشرفة، يحدوها منطق الكتلة المتعددة المتراجبة الواضحة الغامضة، يسير فيها الغموض ضمن الوضوح، والشواش ضمن المنطق، والمرئى ضمن اللامرئى، حيث يتداخل الواقعى

بالمنطقى بالتجريبى بالحدسى بالافتراضى بالاستشرافى كتلة واحدة وفى وقت واحد، ومن ثمة أدرك الدكتور عبد الرحيم الكردى بأن المناهج والنظريات والمعارف أدوات تعتيم بقدر ماهى وسائل إيضاح، فالمعرفة تمنع بقدر ما تمنح، وتتحرك بقوة البصيرة ملتحمة بقوة العمى الرمزى العام، ومن هنا آثر أن ينشغل هذا الناقد بفتح منطق الثغرات، وتأسيس جدل الفجوات، داخل كل اتساق منهجى عام، ومن ثمة كان الكردى مثل كتيبة استطلاع نقدية جسورة تسبق ساعته النقدية المرهفة التوقيت السردى الرمزى الرسمى العام سواء فى الكتابات الإبداعية أو النظريات النقدية، فأعلن فى كل كتبه النقدية أن العلم والمنهج والنظرية والممارسات التطبيقية كلها صورة من صور احتمالات التعقل، ونصا من نصوص الوعى، ولونا من ألوان الانحياز الأيديولوجى الترميزى العام، بينما الإبداع صورة من صور التطفر الحيوى المادى الخلاق، والتأسيس التخييلى الجسور، فالنصوص الإبداعية مجرات معرفية هائلة الإشعاع تدور فى متاهات حيوية الزمن وممكنات التاريخ ومستشرفات التخييل، فهى أشبه بنوارات الوجود اللامتناهية الازهار والإثمار، ومن هنا أرق الكردى الناقد هذا السؤال الفلسفى والمنهجى: ما جدوى نظريات النقد حال اشتغالها المنهجى على النصوص الإبداعية الخلاقة؟؟ طرح ناقدنا هذا السؤال المنهجى منذ كتابته لأطروحته للدكتوراه عن التقنيات الروائية وحتى آخر بحث من بحوثه عن التفكيكية فى الخطاب النقدى العربى، ومحاولة تأصيله لما أطلق عليه مؤخرا فى المؤتمر الدولى الثانى للسرديات المنعقد بمدينة العريش عن (الواقعية الإنسانية)

التى تداخل بين الواقعى والروحى والتجريبى والحدسى والسحرى والاستشرافى فى ربقة جمالية ومعرفية واحدة، فقد رأى الدكتور عبد الرحيم الكردى أن جميع تصوراتنا النقدية إن هى إلا حقول اختبار منهجى ومعرفى لتحسين وعينا بالنصوص والواقع والعالم، فدائما ينمو الوعى النقدى فى المناطق البينية المجهولة التى تكمن بين النظرية بوصفها وعيا مسبقا وبين النص بوصفه وعيا كيانيا وجوديا وجماليا متراوحا بين الوعى الجمالى الآنى المشتبك بالنص المنتج، والوعى المستقبلى المنتج لإمكان النوع الجمالى، وفى هذه المفترقات المعرفية والجمالية المتعددة والمتباينة، لا نستطيع تثبيت لحظة منهجية ومعرفية محددة دون سواها للانطلاق المنهجى والمعرفى الثابت منها، فالنص التخييلى أوسع من الماضى والحاضر معا لأنه انقذاف جمالى معرفى حتمى صوب المستقبل الجمالى والمعرفى معا، نجد هذا فيما كتبه الدكتور الكردى فى كتابه (عن بنية القصة القصيرة) ووقوفه النقدى الممتع على آراء المفكرين والفلاسفة والنقاد على قضية النوع الأدبى فى الخطابات النقدية المتعددة والمتغايرة، ثم نراه يدلى بدلوه الجمالى مع النقاد الكبار، فيرسى حدا معرفيا وجماليا بينيا مرهفا يكون قادرا على استيعاب الزمان الجمالى الآنى والماضى والمستقبلى التجريبى معا، بما يوسع من حد النظرية والإبداع، وبما يرهف حساسيتنا النقدية والمعرفية والمنهجية والإبداعية فى وقت واحد، ويلتقى الدكتور الكردى فى هذا التصور النقدى التجريبى مع تصورات الكاتب الإيطالى الكبير (إيتالو كالفينو) فى كتابه ست وصايا للإبداع للألفية القادمة، لقد تصور كالفينو النصوص السردية

للقرن الواحد والعشرين بوصفها ناظمة نظم لابانية عناصر فهى نصوص كوكبية تشعبية تتجلى من خلال عوالم نصية متعددة متباينة متداخلة، لقد رأى (كالفينو) أن العالم نظام نظم حيث كل نظام يشترط النظم الأخرى فى هويته، وهذه تشترطه فى المقابل، ونحن بدورنا نشايع إيتالو كالفينو وغيره من النقاد الكبار فى الغرب على ما أصلوه لفكرة التعدد والتشعب النصوصى، بل نحن نتخيل بصورة قوية أنه ربما أدت الحداثة الافتراضية العلمية والتكنولوجية إلى إدخال البعد الاحتمالى التجريبى ضمن البعد الواقعى الآنى مما يؤدى إلى إغناء الخيال السردى الكتابى وتحديثه، وتعميقه، وتوسيع حدوده، وإعادة خلق تركيبية تشعبية جدلية جديدة له!!وربما أدت الحداثة التكنولوجية إلى إذكاء روح المغامرة الإبداعية فى بنية الكتابة الطباعية لا التكنولوجية ـ فقط ـ حتى لتحل فكرة الإبداع الجماعى المنظومى القائم على تداخل النظم، وتفاعل الأنساق المتعددة والمتباينة مكان الإبداع الفردى القائم على فكرة التسلسل والتعاقب، وتنامى العناصر وانسجامها، !! يقول إيتالو كالفينو ((وهنا أصل إلى نهاية دفاعى عن الرواية كشبكة شاسعة قد يعترض معترض بالقول أنه كلما مال العمل نحو تعددية الاحتمالات أكثر، كلما انفصل عن تلك النواة الواحدة التى هى(ذات) الكاتب أكثر، وانفصل عن نزاهته الداخلية واكتشافه لحقيقته الخاصة به، إلا أننى أحب أن أجيب بالقول:من نحن؟ من هو كل واحد منا إن لم يكن مركبا من تجارب ومعلومات وكتب قرأناها وأشياء متخيلة؟ كل حياة هى موسوعة، مكتبة، مخزن أشياء، سلسلة من الأساليب، ويمكن أن

يستبدل كل شيء باستمرار، ويعاد تنظيمه بكل طريقة يمكن تصورها، ولكن الجواب الأقرب إلى قلبي ربما كان شيئا آخر:فكروا بما يمكن أن يكون عليه المر في حالة امتلاك عمل روائي متصور من خارج الذات!! عمل سيسمح لنا بالإفلات من منظور الذات الفردية المحدود، ليس لندخل ذوات تشبه ذواتنا فحسب بل ولمنح كلمات لما لايملك لغة:للطائر يجثم على طرف غصن، للشجرة في الربيع، والشجرة في الخريف، للحجر، للأسمنت، للبلاستيك، أليس هذا هو ما استهدفه (أوفيد) ربما حين كتب عن استمرارية الأشكال؟ وما كان يستهدفه (لوكريتس) حين تماهي مع تلك الطبيعة المشتركة لكل كائن ولكل شيء؟))، فالواقع والعالم والذات والذكري والنصوص يموج بعضها في بعض عبر لجج من التعدد والتداخل والتنامي والترامي بما يدخلنا حياة الأزمنة الحديثة، مما يؤكد فكرة انهدام المركز في كل شيء، حيث كل ذرة في العالم هي فهرس مصغر لجميع محتوياته وسائر شكوله، وكل مجرة مستنسخ فيها البرنامج الكلي للموجودات والأحياء والأشياء: ما نراه وما نحسه ونهجس به ومالا نراه أو نستشرفه، كل شيء في هذا العالم ممتد في كل شيء، وكل شيء منفصل عن كل شيء في وقت واحد، العالم حركة كلية تداخلية ضاجة بالتعقيد والتنادي والتكرار وعدم التكرار معا وفي وقت واحد، كل شيء (المادة والفكر والنصوص والخيال) في هذا العالم يعمل على تأسيس ذاته المعرفية والجمالية والتجريبية من خلال الغوص في هوية التبادل الإدراكي والمعرفي بين الخطابات والتصورات والأنساق، هوية أي شيء في حركة انتحال جميع هويات

الأشياء الأخرى الحية فيه ومن حوله وتبادل هذه الهويات هويته أيضا، فهنا استنباع سردي تعددي مستمر للهويات والأنساق والأخيلة والفضاءات، وكل هذا الوجود الكثيف المعقد الممتد والمتداخل والمتعضون بعضه على بعض، وعاه الدكتور عبد الرحيم الكردى جيدا وراح يؤسس له فى معظم كتبه النقدية المتميزة، بل يتضح هذا النهج النقدى لديه منذ كتابته لأطروحته للدكتوراه والتى أنجزها عن (التقنيات السردية فى الرواية العربية الحديثة)، فقد رأى النظرية النقدية قاسما معرفيا وجماليا تجريبيا متراوحا أبدا بين قوة المنطق الكامن فى النظرية وقوة التخييل الكامن فى النص الإبداعى، وعزا أزمة الخطاب النقدى العربى المعاصر من بعض وجوهه إلى غياب العقل النقدى الجمالى القائم على جسارة الطرح التخييلى العربى بما ينفى تبعيته العمياء للجماليات الغربية المستعارة التى أطرت عقلها النقدى الغربى ونبعت من اتساقها وتكوينها التاريخى الخاص بها، نرى ذلك أيضا فى دراسة الدكتور الكردى الأخيرة والتى أراها مهمة للغاية والتى نشرها بمناسبة مئوية جامعة القاهرة العام الماضى ٢٠٠٨، وقد كتبها (عن كيفية تفكير العقل النقدى العربى فى الميراث النقدى التفكيكى الغربى) فنراه يقف على الأسس الفلسفية والمنهجية والجمالية التى أسست لفلسفة التفكيك فى الغرب، ثم يقف على الكيفيات النقدية والمعرفية التى تلقى بها العقل النقدى العربى هذه السياقات الغربية فى السياق الثقافى العربى المعاصر؟ فنراه يضع يده النقدية بدقة على أن التفكيك فى الغرب هو إعدام دلالى عام، ومحو ميتافيزيقى كلى، بينما تلقاه نقادنا فى صور

معرفية مرتبكة ومختلطة لا تفرق منهجيا ولا معرفيا بين التماهى الثقافى المدمر مع الآخر، وبين الحوار الثقافى الخلاق معه، فثمة فروق جمالية ومعرفية ومنهجية وإجرائية حاسمة بين حوار الثقافات والتماهى المطلق معها، وفرق كبير أيضا بين أن تقارن وجودا بوجود وأن تقارن ثقافة بثقافة، فالمقارنة الأولى اغتراب وتبعية واستلاب وارتهان بالكلية للآخر الغربى، والمقارنة الثانية حوار وجدل ونشاط وإعادة استيعاب وخلق وتركيب، وعند ذلك تصير المعارف والمناهج فيما يرى الدكتور الكردى وأراه معه أيضا: معبرا لا قصدا نشاطا لا تأطيرا، قلقا لا قواعد ورسوم، وما توصل إليه الدكتور عبد الرحيم الكردى فى نقوده على الممارسات التفكيكية العربية يتماشى مع التصورات المعرفية والمنهجية فى فلسفة العلم المعاصرة، لقد صارت الحقيقة أعقد من المجاز، أو قل حل المجاز فى الحقيقة وتكنفها من جميع الجوانب، وصار المجاز فرعا من فروع الحقيقة - الواقع - التى هى أعقد من كل مجاز وكل تمنهج، وصارت الحقيقة تكتبنا أكثر مما نكتبها، والواقع يتوسطنا عبر المجاز واللغة والتركيب والتأويل فى رؤيته أكثر مما نتوسطه عبر اللغة والرمز فى رؤيته، إننا فى كل لحظة تعقل ووعى وترميز للواقع نعدم فيها الواقع بقدر ما نوجده، فكل حضور مقرون بغياب، وكل وجود منسوج بموت، وكل إفصاح متصل بغموض، فالمتأمل فى تاريخ نظرية المعرفة فى الفلسفات المعاصرة يلحظ هذه المساءلات الفلسفية والمنهجية الجذرية لقضايا آليات التفكير العلمى وإعادة تأسيسها من جديد: مثل قضايا: العقلانية/ الموضوعية/ الواقعية/ اللاواقعية/ حدود التجريبية/

حدود الميتافيزيقا/ وقد مضى حين من الدهر على تصورات الفلاسفة ينظرون فيها إلى مصطلحات ومفاهيم المعرفة بصورة جزئية أو بصورة ثابتة قارة لا تتبدل، يغلب فيها حسن الثبات على حسن الحركة والتغير، حتى لتبدو مفاهيم/ الخيال/ المعرفة/ والواقع/ والحقيقة/ أشبه بالتركة المعرفية المتوارثة، ولكن فى النصف الثانى من القرن العشرين بدأت هذه التصورات لقضايا الموضوعية/ العقلانية/ التجريبية - الحدس/ الخيال - الوعى تتعرض لمنحنيات حادة من التفكير النقدى الفلسفى والتجريبى معا، فإذا نظرنا للوضعية المنطقية مثلا لدى أقطابها وعلى رأسهم كارل بوبر نراهم كانوا يرون مفاهيم: الموضوعية والعقلانية، ومصداقية الواقع والتجارب منحصرة فى العقل المحض، فهم ينظرون إلى حيز الموضوع غير معولين على حيز الذات التى خلقت هذا الموضوع، وذلك كان منهم بغية الوصول إلى تصور علمى صارم ومحدد وموضوعى تام فى موضوعيته، وبالطبع هم يرجعون فى هذه التصورات إلى تصورات ديفيد هيوم وجون لوك وغيرهم من الفلاسفة، الذين يولون الحسية والعقلانية المناط الأكبر فى رؤية نظرية المعرفة، وقد رأوا إلى القضايا عبر منطق ثنائى غليظ فهى إما صادقة وإما كاذبة كفى، أما التى غير محددة ولا مفهومة فعليها العفاء بل هى لغو فارغ لا جدوى منه، أو هو خرافة ميتافيزيقا بتعبير زكى نجيب محمود الذى ورث الوضعية المنطقية عنهم، ثم قسموا القضايا جميعها إلى منطق (إما ـ أو) فهى إما تركيبية أو تحليلية وألغوا كل ما عدا ذلك ، فجميع القضايا والعلوم والتصورات إما

تحليلية: يأتى صدقها من داخلها اللغوى ذاته دون أى امتداد إلى مرجعية ثقافية خارجة عن القضية ذاتها، وإما تركيبية: تعود فى صدقها أو كذبها إلى حسية الواقع ومرجعية الأشياء كما فى الواقع الخارجى ، أما قضايا من قبيل – (الميتافيزيقا ـ منطق الغياب ـ الصمت ـ المجهول ـ التعدد الإمكانى للواقع والحقيقة) فهى قضايا غير صحيحة فلسفيا ومنهجيا لأننا ببساطة لن نستطيع أن نثبت أو نتثبت من صدقها أوكذبها ، فليس لها معنى فى ذاتها وليس لها مرجعية حسية خارج حيز وجودها اللغوى ، ويبدو أن تصور المعرفة/ الموضوعية/ العقلانية/ الواقع/ الخيال/ وفق هذه الزاوية من النظر قد خضع لهزات فلسفيه عنيفة على يد الفيلسوف الأمريكى الكبير " كوسى " الذى أعاد النظر الفلسفى ثانية فيما يبدو أنه مألوف وشائع وبدهى لا يخضع للمساءلة البتة!!، فقد أرجع (كوسى) الدهشة للفلسفة من جديد، كما وسع من حدود الإمكان المعرفى البشرى، فقال بأن القضايا التركيبية/ التحليلية ليست دقيقة فى معيارها الشائع، فحتى هذا المعيار فى التقسيم هل هذا الشىء تركيبى أم تحليلى؟ هو معيار مضطرب، يتعرض للسقوط تماما عندما نوجه إليه هذا السؤال: وما هو معيار المعيار؟ إن التساؤل الفلسفى قد انتقل من الموضوعية الظاهرية للمعيار، إلى المكونات النفسية والميتافيزيقية والعقلانية والتجريبية البانية لمفهوم المعيار نفسه، وهو تساؤل فلسفى عميق هز الأساسات الثابتة لدى الوضعية المنطقية، لقد وسع كوسى كثيرا من تصور الوجود/ المعرفة/ العقل/ الفكر/ الواقع/ الخيال/، وقال إن تصورات مثل الموضوعية

والعقلانية والواقعية فى حاجة ماسة إلى إعادة فهم تصورها وجوهرها من جديد ، وأخذ هذا التصور الفلسفى العميق يتطور لدى توماس دبليو كواين و توماس كون فى كتابه "بنية الثورات العلمية"، وبلغ قمته الفلسفية العميقة لدى رولان أومونيس فى كتابه (فلسفة الكوانتم: فهم العلم المعاصر وتأويله)، وكل هذه التصورات التجريبية والمعرفية الجديدة تتساءل بصورة جديدة: هل العلم هو ما يكون بنية العلم ذاته فقط، أم ثمة علاقة وثقى ين العلم والتاريخ النفسى والاجتماعى للعلم والعلماء، ومن هنا ينبع سؤال أساسى وهو: هل ثمة إمكان لبناء العلم نفسه؟ وهل تصور الوضعية المنطقية للعلم على أنه بنيان موضوعى صارم ، ونسق عقلانى محدد تصور دقيق؟ هل العلم ما نتمنى أن يكون كما نتصوره فى إطار هذه العقلانية المحضة؟؟ أم العلم هو ذات إنسانية وهواجس سيكولوجية وتاريخية معا، قبل أن تكون عقلا محضا، وتجريبا صرفا!! إن الذات العارفة والعالمة تضفى غير قليل من عالمها الذاتى الخاص على ما هو موضعى عقلانى فثمة تذويت للموضوعية المدعاة؟؟ فأين حدود الموضوعية تماما وحدود الذاتية تماما؟! بل أين حدود الواقع والعالم أصلا؟ هل لهذه الحدود وجود مادى متعين أم هى محض تأويلات رمزية، واحتمالات تصورية، نبنيها بأخيلتنا!! هل نحن قادرون حقا على إقناع عالم ما بنظرية فى المعرفة مختلفة تماما عن نظريته هو فى المعرفة مع صحة النظريتين معا؟؟، أم فضل الجهد وغاية الرجاء عندنا أن نستميله – وهو مفهوم نفسى تخييلى – إلى ما هو عقلانى موضوعى من وجهة نظرنا؟! أليس ثمة أساس نفسى مكين تبثه

وتثبته روح العصر نفسها فى إطالة أمد حياة تصور علمى ما على الرغم من تجاوز الزمن له موضوعيا وعقلانيا ومنهجيا؟؟ ولكنه لا زال مسيطرا على تصورات العلماء ولا يستطيعون عنه فكاكا ولا تحويلا؟ نحن لا نعيش فى عالم موضوعى حقا، بل فى حالة شروع للموضوعية - ولا نعيش فى عالم محدد، ولا عالم واحد على المستوى الحسى المادى، بل نعيش عوالم احتمالية افتراضية فى داخل كل تصور نراه تام الموضوعية، وهذا ما عرف لدى فيلسوف العلم المعاصر(توماس كون) بالمفارقة العلمية المتوترة والمتواترة بين النموذج العلمى الشارح، والنموذج العلمى الشارخ، الذى تشترك فى صنعه وتأسيسه عناصر العلمية غير قليل من التصورات غير العقلانية ولا الموضوعية بل ينصرف معظمها إلى عالم النفس، وتفاصيل الوجدان، وهواجس الرغبات، وأشواق التخيلات، وتاريخ ما أهمله التاريخ، إنه نسيج جد معقد من الرغبة - والرجاء - والحدس والخيال والتمنى والعقل والتجريب دفعة واحدة، وهذه الكتلة الحسية التخييلية العقلانية الاستشرافية التعددية التداخلية هى التى تكون هذا النسيج العلمى المعقد والمتعدد والمتباين والتى تؤسس إلى حد كبير اعتقادنا فى بعض التصورات العلمية دون بعض، بصرف النظر عن صحة هذا التصور العلمى من عدمه، وكأن العلم خاضع لمنطق اللاوعى الجمعى العلمى بنفس نسبة خضوعه للوعى العلمى الرصين، ولقد تجلى هذا التصور الجديد للعلم والفكر والمنطق فى أجلى صوره - برأينا المتواضع - فيما قدمه فيلسوف العلم الفذ المعاصر (إمرى لاكاتوش) وهو التلميذ النابه لكارل بوبر، فقد قدم لاكاتوش حلا

منهجيا ومعرفيا لمشكلات البحث العلمى وبالتالى مشكلات أنماط تمثل العالم وتعقل الواقع الفعلى التجريبى يعد الأرقى من نوعه فى المنهجيات العلمية الفلسفية المعاصرة، إذ يعيد لاكاتوش بناء جسم العلم بما يوسع من حدود الواقع والنظرية معا، فقد تصور لاكاتوش كما يقول الدكتور محمد السيد فى بحوثه المترجمة عن لاكاتوش (أن الوحدة العضوية النمطية للإنجازات العلمية العظمى فى تاريخ العلم لا تكون على هيئة فروض منعزلة وإنما برنامج بحثى متكامل... فالعلم ليس ببساطة هو المحاولة والخطأ ولا هو سلسلة من الحدوسات الفرضية والتفنيدات... حيث تنمو النظريات العلمية دائما وسط تيار مستمر من الانحرافات، إن السمة المميزة للعلم، تكمن فى التنبؤات الدرامية المذهلة غير المتوقعة)، ومن هنا كانت النظريات العلمية التجريبية تتكون بالرغبات والأشواق والتخيلات والحدوس الافتراضية الخلاقة، إلى جوار وتلاحم بنى التعقل والتجريب والتصديق والتفنيد، وبهذه المثابة المنهجية تنفتح النظريات على جسارة التخييل المستقبلى الاستباقى والقدرة على بناء التوقع العلمى المذهل الخارج عن حدود قياسات التعقل فى النظريات الحالية، ولأول مرة فى تاريخ العلم تتحرك البنية الموضوعية الداخلية لجسم العلم نفسه بقوة التخييل وجسارة الاستشراف، وعناد الفروض المعرفية غير المبررة، وتظل النظريات تصطرع سنوات طويلة بين برنامج تعقلى معرفى سائد، وبرنامج تعقلى تصورى استشرافى حتى تتخلق ملامح جدل معرفى منهجى جديد من عمق هذه المتاهة العلمية اللامحدودة، وكأن لاكاتوش قد أحل المستقبل الممكن بالفعل فى

أعماق الحاضر الكائن لينتصر لصالحه دوما، أو قل كأن لاكاتوش قد أحال الديمومة الزمنية الخلاقة السائلة لدى برجسون من المجال الفلسفى التصورى إلى المجال العلمى التجريبى الفعلى خالقا بذلك شروطا علمية منهجية جديدة لجدل تخلق النظريات والتصورات العلمية، ونافيا بذلك أى حد علمى منطقى سابق قائم على الثنائية الضدية أو حتى التفاعلية فليس معيار العلم كامنا فى القابلية للتصديق فى مقابل القابلية للتكذيب، ولا فى معيار التعقل فى مقابل التجريب، ولا فى الاتساقات العلمية فى مقابل الانحرافات والاختلالات، بل كل ذلك يعمل عبر شبكة معقدة من التعدد المعرفى التفاعلى لا التجاورى فى جسد النظريات معا وفى وقت واحد فيما يطلق عليه لاكاتوش مجموعة (الأحزمة النظرية والمنهجية الواقية لقوة النظرية خالقة القلب الصلد لها)، فالواقع عند لاكاتوش أعقد من كل نظرية، وكأن لاكاتوش ينقلنا هنا من ضيق التعقل والتمنهج والتنظير إلى رحابة الواقع والتخييل والوجود، أو ينقل العلم ومناهجه، والتعقل ومنطقه إلى حالة من حالات التموضع فى الوجود فى ذاته، بعيدا عن تصوراتنا العلمية عنه.

لقد وجدنا علماء وفلاسفة ونقادا فى جميع أنحاء العالم يتبادلون هذه التصورات العلمية والفلسفية والسردية الجديدة فى كتابات متعددة وعميقة مثل كتاب (هيلين لونجينو) ((مصير المعرفة)) الذى ظهر عام عام ٢٠٠٢/ فى أمريكا - وكتاب فيربند ((ضد المنهج))، وكتاب (بنية الثورات العلمية) لتوماس كوين، وجميعها تتصادى معرفيا وفلسفيا وجماليا مع كتابات ميشيل فوكو عن حفريات

المعرفة، وكتابات جاك ديريدا عن التفكيك، وكتابات ليوتار عن سياسات المعرفة.وسائر كتاب ما بعد الحداثة فى النقد والفلسفات الغربية المعاصرة على اختلاف توجهاتها ومناهجها. وربما تجد هذه التوجهات الفلسفية للعلم فى اتجاهات مابعد الوضعية المنطقية ومابعد البنيوية، ومابعد الحداثة صيغتها المعرفية والجمالية المثلى فى السرديات الجديدة التى تتجاوز مجرد الحساسية الجديدة إلى ترسيخ مصطلح الكتابة الجديدة التى تحيلنا على مكونات تشكيلية ودلالية جديدة كانت تتراءى فى هوامش الكتابات السابقة عليها على استحياء فتبوأت سنام المشهد الروائى برمته مرتادة فجوات الاتساق، وثغرات الانسجام كاشفة عن مكامن الجحيم اللامرئى تسائل المسكوت عنه وتمزق أوهام الأفكار السردية الكبرى الطنانة التى أسست لأوطان الخرافات، وتاريخ الوهم السياسى العربى، ولقد انشغلت هذه السرديات الجديدة باستكناه المخبوء، وسبر المسكوت عنه أيديولوجيا، واللامفكر فيه أبستمولوجيا، فهى كتابات تستبطن ولا تحدد، وتفضح ولا تصرخ، وتفكك ولا تقدس، وتهمس وتعرى فى صمت، لقد أصبح السارد العربى الحديث يقيم مسافات كبرى بينه وبين ذاته وبينه وبين واقعه وتاريخه، لأنه يعلم جيدا أن ذاته نفسها مجرد نص من النصوص يعتريها الوهم بقدر ما تعتريها الحقيقة، والواقع نفسه نص تتناوب عليه الشروخ بقدر ما تتجلى فيه الاتساقات، فقد غابت علاقة التطابق بين اللغة والشىء، وصارت تعبر عن ظل الشىء لا الشىء ذاته، ووهم اليقين لا اليقين نفسه وصورة الحقيقة لا الحقيقة نفسها، فالحقيقة كما بين(روبيير مارتان) فى

كتابه (فى سبيل منطق للمعنى) هى مجمل الظروف العلمية والسياسية والاعتقادية التى تؤطرها وترسخها، بما يفكك التطابق الوهمى السائد بين العقل والمنطق، والتوازن والنظام، واللغة والشىء، ومن هنا اعتنت الكتابات السردية الجديدة بالمنطق البينى الغائم بعيدا عن المنطق الصورى الأرسطى الآلى، والمنطق البينى الغائم يطلق اليقين بالكلية، ويتروج مساحات اللاتحدد واللادقة والتحول والاختلال والظلال، فلا حقيقة أصلا إلا فى إطار تصورها وظروف اعتقادها، ومن ثمة صار الوجود والنص أيضا فى الكتابات السردية الجديدة مجرد احتمال مزجى ضمن احتمالات ممكنة وكائنة ومستشرفة، ولعل مقولة الكاتب الفرنسى (جوستاف لوكلوزيو) الحاصل على جائزة نوبل فى الأدب - عن الرواية الجديدة تصدق هنا إلى حد كبير على النماذج الروائية الواردة فى هذا الكتاب، فقد قال لوكلوزيو فى جريدة اللوموند الفرنسية: (تقوم الرواية على قدر من اللايقين والتساؤلات وإعادة النظر، إنها قريبة من لا اكتمال الحياة)، ولعلنا لو اطلعنا على النماذج الروائية المحللة فى هذا الكتاب لوجدناها تتكامل بقوة اللاتكامل الحية المتجددة فى الحياة والذات والتاريخ والواقع العربى الراهن، مما يتوازى وحالة الواقع الحضارى والثقافى العربى. فقد انصبت روايات هذا الكتاب وكما عرض لها الدكتور عبد الرحيم الكردى بتشظى أشكال السرد، وتهجين اللغة المسرودة، وتذويت الكتابة، وترسيخ النقد السردى الاحتجاجى المنصب بصفة خاصة على الثالوث المقدس (السياسة والجنس والدين)، وتفكيك حد النوع الأدبى بعد أن انتقلت سلطة

الكتابة من سلطة النوع الأدبى إلى رحابة مفهوم النص، وتجليات الأدبية، وحرية عبور حد النوع. وتأسيس الكتابة بوصفها معرفة وثقافة لا بوصفها جمالا فقط. وانتقال حد النوع من بنيات الشكل الجمالى المحدد، إلى تعددية التشكل البينى التشعبى المستمر، ومن هنا حاول الدكتور عبد الرحيم الكردى فى هذا الكتاب - بل - وعبر مسيرته النقدية كلها أن ينفى من خلال ممارساته النقدية التطبيقية سواء على حد الإبداع أو حد النظرية - هذا المنطق الفكرى الثنائى الغليظ الذى طال أمده فى الخطاب النقدى العربى المعاصر، بين العقلانى والحسى، والتاريخى والجمالى، والتجريبى والتخييلى والذى دشنه معظم نقادنا ومفكرينا فى واقعنا العربى المعاصر حتى حجبوا حيوية الواقع وتعدديته، وجسارة الإبداع وتأسيسيته. لقد طالت رحلتنا إلى الكتاب والآن أترك القارئ الكريم أن يرحل بنفسه للكتاب.

أ.د. أيمن تعيلب

القاهرة، منيل الروضة

مقدمة

هذا الكتاب يعد امتدادا لكتاب سابق نشرته منذ بضع سنوات بعنوان "قراءة النص – مقدمة تاريخية" وتناولت فيه عددا من المناهج العربية القديمة فى قراءة النص، وأريد هنا أن أكمل ما بدأته بتناول عدد من المناهج النظرية فى قراءة النص فى العصر الحديث، وأرفقت بها قراءات تطبيقية فى مجال النصوص السردية كنت قد أنجزتها على فترات متباعدة، لكن أهم ما لفت نظرى فى المناهج والقراءات المعاصرة للنصوص الأدبية هو التنوع بل الاختلاف الشديد الذى يكاد يصل إلى حد التداخل والغموض. وهذا يعود إلى تنوع الزوايا التى ينظر منها إلى النص، فهناك زاوية العلاقة بين النص والمنشئ، والعلاقة بينه وبين المتلقى، أو بكونه مادة موضوعية قائمة بنفسها.

ومن ثم استهدفت القراءة من الزاوية الأولى مقاصد المؤلف ونواياه أو التعرف على شخصيته، من خلال الآثار والعلامات التى

أودعها في نصه، وسلك القراء الذين نظروا إلى النص من هذه الزاوية طرقاً عديدة، واستخدموا أدوات متنوعة، فمنهم من استعان بالتاريخ أي المعلومات المتعلقة بحياة المؤلف وبيئته وتربيته وثقافته والظروف السياسية والاجتماعية التي نشأ في ظلها والزمان والمكان اللذين كتب فيهما النص، ومنهم من استعان بعلم النفس لاكتشاف المحتوى النفسي للمؤلف، ومنهم من استعان بعلم الاجتماع باعتبار النص أحد وسائل التوصيل أو التواصل الاجتماعي.

أما هدف القراءة حسب زاوية المتلقي فالتوصل إلى الصور التي تنطبع في أذهان القراء على اختلاف مشاربهم، واستنباط القوانين التي تحكم هذه الظاهرة، وتنوع التفسيرات التأويلات الناشئة من النص الواحد، وتطورها، لأن النص الجدير بالتأمل حسب هذه الرؤية ليس ذلك الكيان اللغوي الموجود على الورق، وإنما ذلك النص الذي يوجد في ذهن كل قارئ له . وأما هدف القراءة حسب الزاوية التي تنظر إلى النص على أنه كائن موضوعي مستقل فاكتشاف القوانين التي تحكم بناء النص، أو التي تحكم أسلوبه أو لغته أو بلاغته، أو جماله أو تقنياته أو استنباط القيم الاجتماعية والإنسانية من ثناياه.

أيا كانت الزاوية التي ينظر منها للنص فإن. المقصود من القراءة حسب كل هذه الزوايا هو الفهم والاستيعاب والتذوق، أي الإدراك العقلي والاستجابة الوجدانية للمادة اللغوية المقروءة أو المسموعة .لكن يظل هنا سؤال يتعلق بقراءة النص الأدبي خاصة، هو: ما الذي يريد القارئ فهمه في النص الأدبي؟ ما الذي يبحث عنه؟ كثير من الذين تصدوا لقراءة النصوص الأدبية لا يفرقون بين قراءة النص

الأدبى وقراءة غيره من النصوص، من حيث البحث عن المعنى فى كل منها، بل لم يفرقوا بين الأدوات التى تستخدم فى قراءة الشعر وتلك التى تستخدم فى قراءة القرآن الكريم، رغم الاختلاف البين بين بنيتيهما.

وقد أدى ذلك إلى أن هذه القراءات تهمل أهم ما فى النص الأدبى، لأن المعنى ليس هو الغاية المقصودة فى الشعر أو فى النص الأدبى عامة، لأن جودة الأدب لا تقاس بمقدار ما يحمل من معان، بل بما يحويه من جمال، فالجسد النصى وما فيه من جمال هو موضع العناية فى النص الأدبى، أما النص غير الأدبى فموضع العناية فيه هو المعنى، لأن المعنى فى الأدب مسخر لخدمة الجسد النصى، أما فى النص غير الأدبى فالجسد النصى هو الذى فى خدمة المعنى .وقد أجاد بعض النقاد الفرنسيين عندما شبه الفارق بين النص غير الأدبى والنص الأدبى بالفارق بين المشى والرقص، فالراقص يركض مجتهداً إلى الأمام لكنه لا يريد الوصول إلى غاية محددة، لأن هذه الغاية جزء من عملية اللعب التى يمارسها بحركات جسده، بل يحاكى من يسعى إلى هذه الغاية، أو كأنه يسعى إليها، ويمكن تشبيه الفارق بين النص الأدبى والنص غير الأدبى بالفارق بين الحقل الذى يزرعه فلاح بالأشجار المثمرة، والحديقة التى يزرعها بستانى بنباتات وأشجار الزينة، فالتخطيط العام للحقل هدفه إنتاج أكبر قدر من الثمار، ومع ذلك ربما يكون الحقل جميلاً، لكن القصد من تخطيط القنوات والترع ومصدات الرياح لم يكن الجمال بل المحصول، أما بالنسبة للحديقة فإن تخطيطها العام يهدف إلى

الجمال، ومع ذلك قد تكون فيها أشجار مثمرة، ومن ثم يكون الباحث عن :ماذا أراد الشاعر أن يقول فى قصيدته؟ كمثل من يبحث عن المحصول الذى تنتجه حدائق الزينة فى المدن، أو كمن يسأل الراقص: ماذا يريد من الرقصة التى أداها؟ ولذلك فإن تولستوى عندما سئل: ماذا أردت أن تقوله فى روايتك عن الحرب والسلام؟ قال: لو أجبتك لكتبت الرواية مرة أخرى.

لذلك نجد مصطلح "قراءة" لدى كثيرين يتقاطع وأحيانا يتوازى مع مصطلحات أخرى، مثل "التفسير" و"التأويل" و" الشرح" رغم أن هذا الفهم للقراءة يصلح للنصوص غير الأدبية، أوالمتأدبة التى تستخدم الأسلوب الأدبى، أو فى القرآن الكريم، لكنه لا يصلح فى مجال الأدب الخالص "أى الشعر والقصة القصيرة والرواية" لأنه نوع من اللعب باللغة وبالمعانى.

ولعل الذى دفع الفكر النقدى إلى مزالق البحث فى النصوص الأدبية عن ماذا أراد الشاعر أن يقول؟ عدة أمور منها:

١- التأثير الفلسفى والمنطقى على البلاغة العربية، ذلك التاثير الذى جعل النقاد يحكِّمون العقل فى النصوص الأدبية، ويبحثون فيه عن المضامين الذهنية.

٢- سطوة التفكير اللغوى على الفكر النقدى، مما جعل وظيفة القراءة البحث عن المعنى.

٣- أن النصوص الشعرية والنثرية فى كثير من الأحيان تكون محملة بالحكم والمعانى الفلسفية العميقة، أو بالنقد الاجتماعى أو المعلومات التاريخية أو الآراء الصائبة.

مما أدى إلى أن الفلاسفة واللغويين هم أكثر المشتغلين بتفسير النصوص وتأيلها والمعنيين بتحديد مفاهيم القراءة وتقنين أساليبها، فحسن حنفى يتحدث عن مصطلح "القراءة" ويقصد به البحث عن المعنى، إذ يرى أن كلمة " قراءة" تشمل معنى التفسير ومعنى التأويل، وأنها عندما تضاف إلى كلمة "النص" فيقال (قراءة النص) تكون "بمعنى فهمه، وتتضمن تفسيره وتأويله، الفهم المباشر بغير ما حاجة إلى تفسير أو تأويل، فإذا استعصى الفهم البديهى المباشر نشأت الحاجة إلى التفسير، أى إلى فهم من الدرجة الثانية اعتمادا على منطق اللغة، أو توجه النص (السياق) أو ضرورة الموقف أو روح العصر، فإذا ما اصطدم التفسير بمنطق اللغة وقوى توجيه النص، وفرضت ضرورة الموقف نفسها، وعمت روح العصر ظهرت الحاجة إلى التأويل، باعتباره إخراجا للفظ من معناه الحقيقى إلى معنى (مجازى) لشبهة أو قرينة، أما الشرح فإنه يتضمن كل ذلك الفهم والتفسير والتأويل. أما الشرح فهو علاقة بين القراءة والنص، بين الذات والموضوع، باعتبارها موقفاً معرفياً شاملاً".(١)

وبالمثل فإن تمام حسان يرى أن القراءة هى البحث عن المعنى من خلال الاعتماد على علامات موجودة فى النص، وعلى قرائن توجه دلالة هذه العلامات، ولا بد فى القراءة من إدراك المعنى اللازم لهذه العلامات، هذا الإدراك هو التفسير ثم الانتقال بعد ذلك إلى مرحلة أعلى وهى مرحلة المقابلة بين المعانى والقرائن ثم استنباط المعنى الخفى، وهو ما يعرف بالتأويل.

ويوضح تمام حسان هذه العملية بالمثال التالى: "عبد الله رجل وحيد يسكن بيتاً لا شريك له فيه، خرج من بيته فى الصباح ليباشر عمله الذى يشغله إلى الساعة الخامسة مساءً، وفى طريقه إلى الخارج لم ينس أن يقفل الباب الخارجى كما يفعل دائماً. ثم وضع المفتاح فى جيبه ومضى فى حال سبيله، ثم عاد عند انتهاء عمله إلى بيته فوجد الباب مفتوحاً، فرأى أن حالة الباب علامة تدل على أن شخصاً لا يعرف من هو قد قام بفتح الباب لغرض عنده غير مشروع، ويظهر أن هذا الشخص لص" ثم يقول تمام حسان "وتفسير ذلك ما يلى:

١- العلامة: الباب الذى انفتح بعد إغلاقه.

٢- التفسير: شخص غير معروف فتح الباب.

٣- التأويل: يبدو أن هذا الشخص لص.

فالباب المفتوح - كما يقول - هو العلامة - وقد فهم عبد الله من منظر الباب المفتوح أن شخصاً غيره قام بفتح الباب، ثم إن هذا الباب المفتوح أوحى إلى عبد الله بفكرة إضافية هى أن هذا الشخص لص".

إلى جانب هذا الاتجاه ظهرت اتجاهات أخرى ترى أن قراءة النص ليس هدفها تحصيل المعنى منه، بل نقضه وتفكيكه، ومن ثم تكون كل قراءة عبارة عن إساءة فهم للقراءات السابقة، وهو ما فعله دريدا ومن سار فى طريقه.

إلى جانب هذه القراءات هناك القراءة الأدبية للنص، وهى ترى أن النص الأدبى يتذوق أكثر مما يفهم، وأن مهمة القارئ عندئذٍ هى

الربط بين ما أحسه من جمال فى النص وبين القيم الإنسانية فى الحياة، ومن ثم فإن كل نص له طريقته الخاصة فى القراءة، وأن هذه الطريقة ينبغى أن تكون بناء على معطيات تكتشف فى النص نفسه، لذلك فإن شكرى عياد يقول: "إن القارئ الذى يقف أمام نص أدبى محاولاً أن يفهمه كالقائد الذى يقف أمام مدينة محاولاً أن يستولى عليها، إنه لا يملك طريقة واحدة لتحقيق غرضه، لكن أمامه طرقاً كثيرة، والطريقة التى يختارها فى النهاية – إذا كان قائداً ماهراً– هى الطريقة التى تتناسب مع طوبغرافية المدينة ومناخها وحالة سكانها ونوع تحصيناتها وألف احتمال آخر".(٢)

هناك إذن اتجاهان كبيران لقراءة النص، الأول تفسيرى أو تأويلى يبحث فى النص عن المعنى وأقصى ما يمكن أن يصل إليه القارئ فى هذا النوع هو ألا يكتفى بالتفسير والتأويل بل يتعداهما إلى النقد، أى تفنيد الفكر وتمحيصه، ثم قبوله أو رفضه أو تعديله أو الزيادة عليه، واتجاه آخر يبحث فى الجسد النصى نفسه، وهذا الاتجاة الثانى ينقسم قسمين: الأول علمى يبحث فى النص عن القوانين التى تحكم تركيبه، أو عن ضرورات النص – حسب تعبير محمود أمين العالم – والثانى فنى أدبى يتفاعل فيه القارئ مع النص وجدانياً وعقلياً وجمالياً فى تجربة قرائية تتوازى مع الإبداع نفسه، ومن ثم يكون نتاجها إبداعاً آخر يتجدد مع كل قراءة جديدة . وهذا النوع الأخير من القراءة هو المسمى بالقراءة النقدية أو القراءة الإبداعية.

ولكل نوع من هذه القراءات الثلاث وجهه الآخر، أقصد وجهه السلبى، وذلك عندما يتعامل القارئ الأول مع النص على أنه مجرد

مستودع للمعلومات والأفكار، ويتعامل القارئ الثانى مع النص الأدبى كما يتعامل مع المواد الفيزيقية الجامدة المنزوعة الروح، وعندما ينفلت معيار الشطحات الذاتية لدى القارئ الثالث إلى الحد الذى يقرأ فيه نفسه وليس النص، لكن هناك قراءة أسوأ من كل هذه القراءات، وهى تلك التى لا تبدأ بالنصوص ولا تستخدم قوى العقل بل يدخل أصحابها للنصوص الأدبية ومعهم رسومات جاهزة أو باترونات مستوردة أو قديمة، ثم يتعسفون فى لى أعناق النصوص أو قطع أطرافها كى تتلاءم معها، مما يسلب القراءة كل معنى وكل فائدة بل تكون ممارستها عملية ميكانيكية كسول تجمد الأذواق وتجلب الصدأ للعقول وتصيب النقد الأدبى فى مقتل.

الهوامش:

١- حسن حنفى وآخرون، الهرمينوطيقا والتأويل، دار قرطبة، الدار البيضاء، سنة١٩٩٣، ص٩.

٢- شكرى عياد، دائرة الإبداع مقدمة فى أصول النقد، دار إلياس العصرية بالقاهرة سنة ١٩٨٦ ص١٦٥.

القسم الأول:

فى نظرية القراءة

(١)
القراءة بواسطة القرائن

لم يستخدم تمام حسان مصطلح " قراءة " فى رحلته الطويلة والمثمرة فى البحث عن المعنى فى النص، بل استخدم كلمة " الفهم " وهذا الفهم معناه أن هناك علامات وقرائن لفظية ومعنوية تدل على المعنى وتحدده، وتكون له كإشارات الطريق الهادية للهدف المقصود بالنسبة للسائر عليه أول مرة، ويرى أن المعنى الذى يفهمه المتلقى هو ثمرة لحلة من البحث تمر عبر التفسير والتأويل، ثم يشرح العلاقة بين المعنى والتفسير والتأويل عن طريق المثال التالى: "عبد الله رجل وحيد يسكن بيتاً لا شريك له فيه، خرج من بيته فى الصباح ليباشر عمله الذى يشغله إلى الساعة الخامسة مساءً، وفى طريقه إلى الخارج لم ينس أن يقفل الباب الخارجى كما يفعل دائماً. ثم وضع المفتاح فى جيبه ومضى فى حال سبيله، ثم عاد عند انتهاء عمله إلى بيته فوجد الباب مفتوحاً، فرأى أن حالة الباب علامة تدل على أن

شخصاً لا يعرف من هو قد قام بفتح الباب لغرض عنده غير مشروع، ويظهر أن هذا الشخص لص " ثم يقول تمام حسان "وتفسير ذلك ما يلى:

٤- العلامة: الباب الذى انفتح بعد إغلاقه.

٥- التفسير: شخص غير معروف فتح الباب.

٦- التأويل: يبدو أن هذا الشخص لص.

فالباب المفتوح - كما يقول - هو العلامة - وقد فهم عبد الله من منظر الباب المفتوح أن شخصاً غيره قام بفتح الباب، ثم إن هذا الباب المفتوح أوحى إلى عبد الله بفكرة إضافية هى أن هذا الشخص لص".(١)

عملية الفهم إذن - عند تمام حسان - تشمل أولاً إدراك العلامات أى الوعى بها، وهو ما يطلق عليه مصطلح (السيما) وهو لفظ اقتبسه تمام حسان من القرآن الكريم، لفظاً ومعنىً، فى قواله تعالى "تَعْرِفُهُمْ بِسِيمَاهُمْ لَا يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا" (سورة البقرة آية: ٢٧٣) أى تعرفهم بالعلامات التى تبدو على هيئتهم. وفى قوله تعالى: "وَعَلَى الْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلًّا بِسِيمَاهُمْ" (سورة الأعراف آية: ٤٦) وقوله تعالى: "يُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ" وهذا اللفظ يشبه اللفظ الإنجليزى (Semantics) الدال على المعنى نفسه، فالتعرف عن طريق السمة هو لون من الإدراك العقلى للعلامات، ثم يأتى بعد ذلك دور المقارنة والتفكير والربط بين الأحداث، وكل ذلك يؤدى إلى استخلاص العلل والأسباب، وفى النهاية تأتى الاحتمالات والفروض التى يرجح القارئ فيها فرضاً على آخر، بناءً على معايير خاصة وتجارب سابقة ورؤية معينة، وبهذا يتم الفهم.

يرى تمام حسان أن فهم النص اللغوى يشبه هذه العملية السابقة ولا يختلف عنها، فالقرائن اللغوية من أصوات وألفاظ وصيغ صرفية وتراكيب نحوية وكذلك المقامات الخطابية والحالية هى مجرد علامات تشبه الباب الذى انفتح فى غياب صاحب الدار، وتفسير القارئ لهذه العلامات فى ضوء النظام الدلالى الذى يقره المجتمع، يشبه ما ذهب إليه صاحب الدار من أن هناك شخصاً غير معروف فتح الباب، وترجيح القارئ لمعنى نهائى من قراءته للنص يتوصل إليه من خلال تجاربه السابقة ومعرفته بظروف كاتبه هو التأويل الذى يشبه ما انتهى إليه صاحب الدار من أن الذى فتح الباب لص.

إن النص اللغوى يمكن أن يقرأ قراءة أولية حسب المفهوم التقليدى لمعنى القراءة فيتحول على لسان القارئ من مادة مرئية إلى مادة مسموعة دون أن يُفهم، أى دون أن يُقرأ قراءة فهم وإدراك ووعى، وقد يُقرأ قراءة فهم وإدراك، ويورد تمام حسان مثالاً يفرق فيه بين القراءتين، القراءة النمطية وقراءة الفهم بقوله: "وانظر إلى قول الله تعالى: "مَا لِهَذَا الرَّسُولِ يَأْكُلُ الطَّعَامَ وَيَمْشِي فِي الْأَسْوَاقِ" (سورة الفرقان آية: ٧) سيقول من يكتفى بالعبارة دون أن يفهم منها معنى العلامة: وماذا فى هذا؟ إن أكل الطعام ضرورة حياة، وإن المشى فى الأسواق كالمشى فى الطرق العامة، وسيجد ما يريح فهمه بعد ذلك فى قول الله تعالى: "وَمَا أَرْسَلْنَا قَبْلَكَ مِنَ الْمُرْسَلِينَ إِلَّا إِنَّهُمْ لَيَأْكُلُونَ الطَّعَامَ وَيَمْشُونَ فِي الْأَسْوَاقِ" (سورة الفرقان آية: ٢٠) وسيرى فى هذه الآية الأخيرة تبريراً لما نسبه إلى الرسول فى الآية الأولى.

أما طالب الفهم فسوف يرى فى الآيتين معاً معنى خفياً لم يذكر صراحة، ويمكن تلخيصه كما يلى: أما آكل الطعام فسوف يهضمه، ثم يفرزه بعد ذلك بحكم الضرورة، وهو أمر درج العرف العام على ستره ومحاولة إخفائه عن عيون الناظرين وعدم إعلانه قولاً أو فعلاً، وأما من يمتهن المشى فى الأسواق فمهنته بحسب العرف أيضاً أن يبيع ويشترى، مع ما ينسب إلى هذه المهنة من ارتكاب الغش والكذب، فكأن الآية فى فهم هذا الفاهم تقول: كيف يصح لامرئ أن يدعى أنه رسول الله وهو مجرد إنسان كبقية الناس يفرز ما يأكل ويغش فى البيع والشراء؟".(٢)

هذه هى القضية التى شغلت تمام حسان واستغرقت جل مشروعه اللسانى منذ منتصف الخمسينيات حتى وفاته، وكرس لها تفكيره وجهده، قضية البحث عن آليات منضبطة لفهم المعنى من النص اللغوى، وبخاصة النص القرآنى الكريم. ومن ثم فإن دراسة هذه القضية عنده تعد مفتاحاً لدراسة كل القضايا الأخرى، يقول تمام حسان فى مقدمة كتابه " اللغة العربية معناها ومبناها " وهو الكتاب الأم لكل مشروعه اللغوى: " وإذا كان مجال هذا الكتاب هو الفروع المختلفة لدراسة اللغة العربية الفصحى فلا بد أن يكون المعنى هو الموضوع الأخص لهذا الكتاب، لأن كل دراسة لغوية – لا فى الفصحى فقط بل فى كل لغة من لغات العالم – لا بد أن يكون موضوعها الأول والأخير هو المعنى وكيفية ارتباطه بأشكال التعبير المختلفة، فالارتباط بين الشكل والوظيفة هو اللغة، وهو العرف، وهو صلة المبنى بالمعنى".(٣)

ويصرح بأنه قبل تأليفه لهذا الكتاب دعى لإلقاء محاضرات عن اللغة العربية فى معهد الدراسات العربية التابع لجامعة الدول العربية وخُير فى موضوع هذه المحاضرات فاختار موضوع " مشكلة المعنى " لتكون موضوعاً لهذه المحاضرات، مما يدل على أن فكرة المعنى كانت هى شاغله الأساس منذ وقت مبكر.

ويعلل تمام حسان العوامل التى دفعته إلى هذا الاتجاه بأن الدراسات اللغوية العربية القديمة كانت تتجه إلى دراسة المبنى اللغوى أساساً، ولم يكن قصدها إلى المعنى إلا تبعاً لدراستها للمبنى، ويعلل ذلك بأن العلوم العربية ومنها النحو والصرف وعلم اللغة إنما قامت بهدف علاج مشكلة اللحن، أى الخطأ الذى يلحق النطق بألفاظ اللغة على ألسنة المولدين والمستعربين، ولم تحظ مشكلة اللبس المعنوى إلا بالقليل، ومن ثم فإنه أراد أن يوازن بين الاتجاهين وأن يعيد الأمور إلى نصابها ويصحح مسيرة هذا الاتجاه عن طريق العناية بالمعنى، يقول تمام حسان فى هذا الشأن: " اتسمت الدراسات اللغوية العربية بسمة الاتجاه إلى المبنى أساساً، ولم يكن قصدها إلى المعنى إلا تبعاً لذلك وعلى استحياء"(٤) ثم يصرح بعد ذلك بأنه سيحاول " تقويم الدراسات العربية من حيث صلاحيتها للكشف عن المعنى".(٥)

إذا كان الأمر كذلك، فما هو هذا المعنى الذى يسعى تمام حسان جاهداً إلى كشف الآليات التى تحكم استنباطه وفهمه فى النص؟ وما هى هذه الآليات التى أقرها واستغرقت معظم جهوده؟ وكيف طبق هذه الآليات عند استخدامها فى قراءة النص القرآنى خاصة؟

وفى النهاية ما الجديد الذى أضافه تمام حسان لنظريات قراءة النص؟

مفهوم المعنى:

المعنى الذى يفهم من قراءة النص عند تمام حسان هو نتاج لغوى، أى أنه مستنبط من اللغة أو من القرائن اللغوية، واللغة عبارة عن أصوات وصيغ وكلمات وجمل ثم نصوص، ويرى أن الكلمة فى حالة انفرادها تكون مادة أولية قابلة لحمل العديد من المعانى، وهى فى هذه الحالة المفردة بنية صغرى تحمل العديد من الدلالات، لكن هذه الكلمة عندما توضع فى سياق لغوى وتسبك فيه مع غيرها من الكلمات فى نص ما، فإن هذه الكلمة حينئذٍ يصبح لها معنى واحد فقط، ومن ثم فإن تحديد هذا المعنى تحديداً دقيقاً بوسائل موضوعية منضبطة يصبح أمراً ممكناً، فكلمة " عين " مثلاً يمكن أن تكون بمعنى العين الباصرة، وبمعنى نبع الماء، وبمعنى الجاسوس، وبمعنى النقود وغير ذلك. لكن عندما توضع هذه الكلمة فى عبارة مثل (لقد كان الخائن عيناً للعدو ينقل له أسرار الوطن) فإن معنى كلمة العين هنا لا تحتمل إلا معنى واحداً وهو " الجاسوس " هذه المعانى المتعددة التى يحملها اللفظ الواحد يطلق عليها تمام حسان مصطلح " المعنى المعجمى " والكلمات التى تحمل هذه المعانى العجمية فى أى لغة هى المادة الخام التى تختزنها المعاجم اللغوية وتصنفها فى قوائم، حسب الترتيب الأبجدى للكلمات، فلكل لغة عدد محدود من الكلمات، وكل كلمة تحمل إمكانية عدد من المعانى، سواء أكانت المعانى التى تدل عليها عن طريق العرف اللغوى أو عن طريق

الانزياح البلاغى (المجاز) أو عن طريق الصيغ الصرفية، مثل معنى الزمان الماضى فى صيغة فَعَلَ واسم الفاعل فى صيغة فاعِل وهكذا، ويدخل أيضاً المعانى التى تنشأ عن الاستعارة والمجاز المرسل والكناية، لأنه يرى أن علم البيان ينبغى أن يلحق بعلم المعجم وليس بعلم البلاغة.

هذه الكلمات عندما توضع فى سياق لغوى ينشأ عنها معنى آخر أكبر وأشمل، وهو الدلالة الناشئة من مجموع القرائن اللغوية التى تحتويها بنية النص، هذه القرائن اللغوية قد تكون لفظية مثل علامات الإعراب، أوالسياق، أو دلالة الكلمات المفردة، وقد تكون معنوية مثل الإسناد أو الحالية أو الاستثناء، هذه المعانى التى تنشأ من هذا المستوى يطلق عليها تمام حسان مصطلح " المعانى الوظيفية "، ثم إن هذا النص اللغوى عندما يقال فى موقف خاص وفى مقام معين فإن هذا المقام سوف يوجه الدلالة وجهة خاصة ينشأ عنها ما يطلق عليه مصطلح " المعنى الدلالى " وهو المعنى النهائى للنص.

وهكذا فإن تمام حسان يقسم المعانى التى يمكن إدراكها فى النص إلى ثلاثة مستويات هى:

١- المعنى المعجمى.

٢- المعنى الوظيفى.

٣- المعنى الدلالى.

هذه المستويات الثلاثة من المعانى ليست منفصلة، ولا تفهم بطريقة مفرقة، بل إنها متداخلة أو متكامنة - كما يقول - فعند وجودها فى نص معين يكون المعنى المعجمى متضمناً فى المستوى

الوظيفي، ويكون المعنى الوظيفى متضمناً فى المعنى الدلالى.

ثم ننتقل إلى العلاقة التى تنشأ بين الدال والمدلول، أقصد العلة التى تجعل العلامة ذات دلالة، سواء أكانت هذه العلامة ملفوظاً صوتيًا أدى معنى معجميًا، أم كانت قرينة نحوية أو أسلوبية أدت معنى وظيفيًا، أم كانت مقاماً خطابيًا أدى معنى دلاليًا، إن هذه العلاقة تجيب عن التساؤل عن: ما الذى يجعل الدال (أى المبنى) يحمل هذا المدلول (المعنى)؟

يقسم تمام حسان هذه العلاقات إلى ثلاثة أنواع:

النوع الأول: العلاقة العرفية:

وهى الأثر الذى يحدثه العرف الاجتماعى فى بيئة معينة فى ربط بعض العلامات بمعانى معينة، فهو مجرد اتفاق جماعى يقبله الذوق الجمعى ويسير عليه الأفراد، مثلما تعارف العرب على أن يطلقوا كلمة بيت على المسكن الذى يقيمون فيه، ومن ثم فإن صورة المنزل تستدعى فى أذهانهم عند سماع هذه الكلمة، ومثلما تعارفوا على إطلاق كلمة طريق على الممر الذى يسيرون فيه، ومن ثم تعارفوا على استدعاء صورة الطريق عند التلفظ بها، ولا يقتصر الأمر على العلامات اللغوية بل يشمل الإشارات والحركات والمواقف والأشياء، فكل شىء يحمِّله العرف الاجتماعى دلالة يمكن أن يدخل فى هذا النوع. والمعنى الناشىء عن هذه العلاقة العرفية بين الدال والمدلول تسمى (المعنى العرفى).

النوع الثاني: العلاقة الذهنية:

وهى التى يستنبط فيها المعنى من العلامات والقرائن فى النص

بواسطة إعمال العقل، ومن ثم فإن العلاقة التى تربط بين الدال والمدلول علاقة عقلانية منطقية، والقارئ فى هذه الحالة يشبه المحقق القانونى الذى يتوصل إلى الحقيقة عن طريق القرائن والملابسات، فالأثر يدل على المسير، والفعل يدل على الفاعل.

النوع الثالث: العلاقة القائمة على الانطباع:

والعلاقة بين الدال والمدلول فى هذا النوع تعتمد على رد الفعل، أو علىَ الأثر الذى تتركه العلامة فى القارئ أو المتلقى، انقباضاً أو انبساطاً، يقول تمام حسان عن المعنى الذى ينشأ من هذه العلاقة بين الدال والمدلول، والذى يسميه (المعنى الانطباعى): "وأما المعنى الانطباعى فقوامه ما يثور فى النفس من انفعال بما يصادف المرء، يسبب له الإحساس بالرضا أو يبعث فى نفسه الضيق"(٦) – ثم يقول: " والملاحظ أن المعنى الانطباعى ليس من شأنه أن يتوقف على عرف أو على إدراك ذهنى وإنما يتوقف على ردة الفعل المباشرة عند الإدراك الحسى"(٧) وهذا هو المعنى الأدبى.

هناك شىء آخر يتحدث عنه تمام حسان ويوليه عناية كبيرة فى مجال فهم النص " هذا الشىء هو ما يطلق عليه اسم " ظلال المعنى " وهو قريب مما كان عبد القاهر يسميه (معنى المعنى)، ويسميه آخرون المعانى الثانوية، فكلٌ من معنى المعنى وظل المعنى يتحقق بعد تحقق فهم المعنى من النص، ويرى تمام حسان أن ظلال المعانى ليست مجرد أطياف حرة أو هواجس يحلق بها خيال القارئ من غير ضوابط، بل هى مثل المعانى تخضع لضوابط وعلامات وقرائن تحددها فى أى نص، ففى كثير من الأحيان يمكن الاهتداء إلى ظلال

المعانى من خلال الاهتداء بعلامات موجودة داخل النص نفسه، ويسمى تمام حسان هذا المستوى من قرائن الظلال المعنوية بـ(المستوى النصى)، ويضرب لهذا النوع مثلاً بقوله تعالى فى سورة الرحمن: "فَيَوْمَئِذٍ لَا يُسْأَلُ عَنْ ذَنْبِهِ إِنْسٌ وَلَا جَانٌّ" (سورة الرحمن آية: ٣٩) فإن قارئ هذه الآية - كما يقول - بعد أن يفهم المعنى المباشر للآية وهو (عدم سؤال أى واحد من أفراد الإنس أو من أفراد الجن عن ذنب فى هذا اليوم) يتطرق إلى ذهن القارئ سؤال، هو: كيف لا يكون هناك حساب فى هذا اليوم؟ وهو يوم الحساب والمساءلة على الذنوب؟ - حسب ما ورد فى القرآن الكريم نفسه - لا بد إذن أن الآية تعنى شيئاً آخر غير إنكار أن يكون هناك حساب البتة، مثل أن يكون المعنى المراد هو تصوير مجرد الهول العظيم الذى سوف يكون فى هذا اليوم، وهكذا ينصرف الذهن إلى معانى جانبية أخرى نتيجة لمعرفة القارئ المسبقة بمعلومات عن يوم القيامة تفيد أنه يوم مخصص للحساب وأن فهم النص بصورة سطحية لا تتفق مع هذه المعلومات، ومن هذا القبيل أيضاً فهم الاستفهام فى قول الله تعالى "أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ" (سورة الشرح آية: ١) فالمعنى الأول الذى تؤديه الصياغة اللغوية للآية سؤال موجه إلى الرسول صلى الله عليه وسلم، لكن المعنى الثانوى ليس سؤالاً بل هو تقرير وطلب للاعتراف بهذه المنحة الإلهية، وهذا هو ظل المعنى عند تمام حسان ومعنى المعنى عند عبد القاهر، ومن هذا القبيل أيضاً فهم جواب الشرط المحذوف فى قول الله تعالى: "قَالَ لَوْ أَنَّ لِي بِكُمْ قُوَّةً أَوْ آوِي إِلَى رُكْنٍ شَدِيدٍ" (سورة هود آية: ٨٠)، لكن ظلال

المعانى التى يتحدث عنها تمام حسان أعم من مفهوم (معنى المعنى) عند عبد القاهر، إذ إنها عند تمام حسان تشمل كل الإيحاءات والخواطر والألوان التى يوحى بها السياق أو تُشتم من صيغة الكلمة أو من جرسها الصوتى أو تركيبها فى عبارة سبق ورودها فى موقف آخر تُستدعى ظلاله، من ذلك مثلاً الظلال المعنوية التى تحوم حول كلمة (سيد) فى قول الله تعالى فى سورة يوسف: "وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَى الْبَابِ" (سورة يوسف آية: ٢٥) أو عبارة "هو فى بيتها" فى قوله تعالى: "وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا" (سورة يوسف آية: ٢٣) أو عبارة "أهلك" فى قولها: "مَا جَزَاءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوءًا" (سورة يوسف آية:٢٥).

هناك مستوى آخر من ظلال المعانى يشير تمام حسان إلى أنه لا ينبع من إيحاء الكلمات أو العبارات الموجودة فى النص، بل من العلاقات والقرائن النحوية التى تُدرك بالعقل، وذلك مثل كسر القواعد العرفية للتضام النحوى بين الكلمات، فالفعل (أكل) مثلاً جرى العرف اللغوى على أنه يسند إلى من يتصور منه القيام بعمليات الأكل المعروفة كالمضغ والبلع والهضم والانقضاض على المأكول، ولا يتأتى ذلك إلا من إنسان أو من حيوان، لكن عندما يقول الله تعالى: "تَأْكُلُهُ النَّارُ" فإن معنى الإفناء الذى يقع بفعل النار هنا لا بد أن يكون محاطاً بطائفة من الظلال المعنوية التى تحوم حوله، ومن ثم فإن استخدام كلمة (تأكل) ههنا وإسنادها إلى النار غير استخدام كلمة (تحرق) مثلاً، وبالمثل وقوع الفعل يأكل على الربا وعلى النار وعلى أموال اليتامى وعلى لحم الأخ ميتاً فى آيات القرآن الكريم.

وقد يتعدى الأمر كسر القواعد اللغوية فى تضام عناصر الإسناد إلى التراكيب الخبرية التى تشتم منها روائح الإنشاء، أو التراكيب الإنشائية التى تحوم حولها ظلال الخبر، ومثل الظلال التى تتراءى فى استخدام الأساليب الكنائية والاستعارية والصور التخييلية، وكل الأساليب غير المباشرة، ويشير تمام حسان إلى أن علماء السيميولوجيا حاولوا تقنين هذه الظاهرة اللغوية عن طريق تحديد الحقول الدلالية التى يمكن للمتحدث أو الكاتب أو للمجتمع أن يستخدم فيها اللفظ الواحد ليوحى بالمعانى وبظلال المعانى، عن طريق إحصاء الوظائف الحقيقية الفيزيقية للشىء المادى الذى يدل عليه اللفظ، ويضرب لذلك مثلاً بكلمة (الأم) فالأم امرأة تجمع بين معنى الحمل والولادة والإنجاب والبلوغ والتزاوج وهذه أمور جوهرية ثم تضم إلى ذلك معانى الرضاعة والحنان والرعاية والتربية .... إلخ. وأى تعبير بعد ذلك سواء أكان حقيقيًا أم مجازيًا لا يخرج عن هذه الدائرة، فعندما نقول: (أم الكتاب) أو (أم الكبائر) أو (أم رأسه) أو (أم المؤمنين) فإنما نستخدم إحدى الوظائف الحقيقية للأم ثم تلوح ظلال من سائر المعانى الأخرى.(٨)

على أن النص الواحد عند تمام حسان يمكن أن يقرأ من زوايا مختلفة، ومن ثم فإن هذا النص الواحد يحمل معانى مختلفة، هذه الزوايا هى المعارف والاهتمامات المختلفة التى يحملها القراء عند قراءتهم للنص، فعلماء المنطق مثلاً عندما يقرءون نصاً من النصوص فإن الذى يشغلهم حينئذ هو البحث عن المعنى العقلانى فى هذا النص، إذ يستنبطون منه أحكاماً عامة تتعلق بضبط موازين الفكر

والاستدلال، هذا المعنى هو (المعنى المنطقى فى النص)، والفهم الذى يعقلونه هو فهم منطقي، والقراءة التى يمارسونها تسمى قراءة منطقية، فهم – كما يقول تمام حسان – " انشغلوا بالمعنى على مستوى المنطق الشكلى الأرسطى الذى لا يفصل فيه بين المنطق وبين اللغة من وجهة النظر الدراسية".(٩)

وعلماء أصول الفقه يقرءون النص الدينى بحثاً عن المعنى التشريعى فيه، وبحثهم هذا – كما يقول – يشبه بحث المناطقة؛ لأن كلاً منهما يبحث عن الحكم، كل منهما يبحث عن المعنى العقلانى وليس المعنى العرفى أو الاجتماعى، ومن ثم فإن العلاقة بين الدال (العلامة) وبين المدلول (الحكم الشرعى أو المعنى المنطقى) ليست علاقة اعتباطية كما هو الشأن فى القراءة اللغوية الموضوعية، بل هى علاقة علة ومعلول أو سبب ومسبب أى أنها علاقة منطقية.

أما الفلاسفة فإنهم يدخلون إلى النص من زاوية نظرية المعرفة (الإبستيمولوجيا) ويقرأونه قراءة ذهنية، ومن ثم فإن القراءة الفلسفية للنص – كما يقول تمام حسان: " لا تفيد الدراسات اللغوية منها إفادة مباشرة، لأن الفلاسفة يهتمون بالعلاقات الذهنية، على حين يهتم اللغويون بالعلاقات العرفية التى تربط بين المبنى والمعنى".(١٠)

وبالمثل فإنه يقول عن القراءة التى يمارسها علماء النفس على النص: " والمعنى فى نظر هؤلاء أيضاً غير عرفى ولا اجتماعى، ولكنه خاضع للتكوين النفسى للفرد، فيخضع تارة للغرائز وتارة أخرى لغريزة واحدة بعينها، تعتبر أهم هذه الغرائز، وقد يخضع للعقل

الظاهر أو العقل الباطن وقد يخضع للحاجات العضوية أو غير العضوية مما يحسبه الفرد وقد يَرتبط بطرف معين فيصاحبه وجوداً وعدماً بطريقة توالدية آلية مثال تجربة بافلوف".(١١)

ثم يتحدث تمام حسان عن معنى آخر فى النص يبحث عنه الأدباء ونقاد الأدب، وهو المعنى الفنى أو المعنى الجمالى، يقول: "والنقاد والأدباء يهتمون بالمعنى الفنى الجمالى، لا بالمعنى العرفى، بل إن بعض أصحاب المذاهب الأدبية جاهروا بعدائهم للمعنى العرفى فى الأدب، ونادوا بالعدول عنه إلى معنى آخر فنى جمالى طبيعى".(١٢)

كل هذه المعانى يمكن استنباطها وفهمها من النص عند قراءته، وتتفاوت النصوص تبعاً لطواعيتها لهذه القراءة أو تلك، لكن كل هذه القراءات لا تعتمد على معايير موضوعية تشبه المعايير العلمية، لأنها بوجه عام قراءات نوعية، تعتمد على الزاوية القارئة أكثر من اعتمادها على المادة الفيزيقية المقروءة وهى اللغة، وتجعل النص انعكاساً للحقل المعرفى الذى تنتمى إليه، وأحياناً للقارئ، فترى فيه زاوية واحدة هى الزاوية التى يُلقى عليها هذا الحقل بأضوائه، ومن ثم لم يكن هناك إلا طريقة واحدة يمكن أن تكشف النقاب عن المعنى الموضوعى فى النص وبأساليب منضبطة تشبه الأساليب العلمية، وبمنهج محكم كمناهج العلوم، وبالتعامل مع مادة فيزيقية يمكن قياسها وإعادة التجربة عليها، وهى اللغة، هذه الطريقة هى القراءة اللغوية للنص، وهى التى حاول تمام حسان التنظير لها فى اللغة العربية كما حاول تطبيقها على النص القرآنى، والمعنى الذى يستنبط بهذه الطريقة يسمى بالمعنى اللغوى للنص.

القراءة اللغوية:

ولا شك أن المدخل اللغوى لفهم النص يعد من أكثر المداخل انضباطاً وتقنيناً، فمن المعلوم أن علم اللغة من أسبق العلوم الإنسانية فى العصر الحديث اقتراباً من المناهج العلمية، والتزاماً بتقنياتها وبمعاييرها، لأنه يعتمد على مادة فيزيقية ملموسة يمكن قياسها وإجراء التجارب عليها وهى اللغة، ومن ثم فإن العلوم الإنسانية الأخرى مثل علوم السياسة والاجتماع والنفس والنقد الأدبى كانت تترسم خطى هذا العلم لتخرج من إطار التلقائية والاستبطان الذاتى إلى الموضوعية والتحلى بروح العلم.

ومع أن كثيراً من أطياف المعنى تهرب من بين تروس الآلة اللغوية الصارمة، وبخاصة فى النصوص الأدبية ذات المعنى الزئبقى المراوغ، فإن القراءة اللغوية تظل القراءة الأكثر منهجية وموضوعية للنص اللغوى المعتاد، أيًا كان نوعه لأن الإخفاقات التى تصيب التحليل اللغوى الدلالى للنص لا تنشأ من عدم وجود منهج أو مقاييس موضوعية كما هو الشأن مع القراءات التى تعتمد على الذوق، بل لأن علم اللغة مثل أى علم يلحقه التطور، ومن ثم فإن نتائجه غير ثابتة وغير يقينية، وقابلة دائماً للنقض، آفته إذن هى آفة كل العلوم، عدم الثبات وانعدام اليقين.

أخذ تمام حسان معطيات هذا العلم فى ذروة تطوره فى الدراسات الغربية، حيث النظريات اللسانية والسيميولوجية والبنيوية اللغوية، وحاول التوفيق بينها وبين النظريات العربية القديمة، قبل أن تجف منابع الفكر اللغوى العربى، وخرج بنظرية عربية حديثة فى

فهم المعنى من المبنى النصى، نظرية تعد امتداداً للفكر اللغوى لسوسيير حول اللغة والكلام وحول العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول، وحول السياق والمرجع، وفى الوقت نفسه تعد امتداداً للتأويل اللغوى عند سيبويه ونظرية البيان عند الجاحظ وفكرة "التعبير الاصطلاحى" عند أبى عبيدة و"التعبير السياقى" عند مقاتل ابن سليمان و"نظرية النظم" عند عبد القاهر و"نظرية المبانى والمعانى" عند حازم القرطاجنى وغيرهم، مزج تمام حسان كل ذلك النتاج الغربى الشرقى، القديم الجديد، فى جرأة واقتدار مكنتاه من بتر أجزاء ما كان أحد من قبل يجرؤ على الاقتراب منها، لأن التقليد ألبسها عباءة المحرمات، وضم أشياء إلى أشياء ما كان لها أن تتقارب لأن الزمان أكسبها قداسة الاستقلال، فقد امتدت يده إلى علم البيان وإلى علم الصرف فاقتطعهما وضمهما إلى علم المعجم، وجعل علم المعانى أحد فروع علم النحو بل جعله صلب النحو وغايته، ووفق بين فكرة السياق والسيميولوجيا وفكرة النظم، وخرج تمام حسان من كل ذلك بنظرية جديدة فى فهم المعنى من المبنى وطبق هذه النظرية على النص العربى الأول (القرآن الكريم).

على وجه الإجمال يمكن تلخيص أدوات استنباط المعنى من النص عند تمام حسان فى عنصرين أساسيين: العنصر الأول: العلامات، والعنصر الثانى: القرائن.

أما العلامات فهى عبارة عن (رموز اجتماعية)، لأن كل شىء يسبغ عليه المجتمع معنى فهو علامة أو رمز، سواء أكان هذا الشىء جسماً محسوساً أم صورة مرئية أم صوتاً مسموعاً، فالثعلب مثلاً له

وظيفة عملية هى كونه أحد الحيوانات البرية المعروفة، لكن الثقافة الاجتماعية العربية حملت الثعلب دلالة اجتماعية وأعطت له معنى دلاليًا خاصًا هو المكر، وكذلك الأسد والجمل والحمار والأرنب والبقرة والبغل .... إلخ. كل حيوان من هذه الحيوانات له دلالة اجتماعية إلى جانب وظيفته العملية، فكل شيء يقع فى دائرة الوعى الاجتماعى لثقافة ما فى مجتمع معين فإن هذا المجتمع يمنح لهذا الشيء دلالة قد تختلف عن الدلالة التى يمنحها له شعب آخر. ومثل ذلك فإن الأصوات اللغوية فى لغة من اللغات هى علامات اجتماعية يحملها المجتمع معانى خاصة ومن ثم تختلف اللغات باختلاف الشعوب، لكن الفارق بين العلامات الشيئية المفردة والعلامات اللغوية أن اللغة نظام متراكب من العلامات، يبدأ بالمستوى الصوتى المتعلق بدلالة الأصوات، ثم المستوى اللغوى المعجمى المتعلق بدلالة المادة اللغوية ثم المستوى الصرفى المتعلق بدلالة الصيغ الصرفية ثم المستوى النحوى ثم المستوى البلاغى وهكذا.

فالكلمة المفردة ككلمة (كتب) مثلا تحمل بداخلها مجموعة من الدلالات التى حملها إياها العرف الاجتماعى والثقافة الشعبية، أولا: أنها تتضمن معنى الكتابة، لأنها من مادة الكاف والتاء والباء، ثانيا: أنها تدل على الزمان الماضى، لأنها على صيغة فعل، ثالثا: أنها تتطلب فاعلا تسند إليه، رابعا: أنها تدل على مفرد غائب مذكر، كما أن كلمة كتب يمكن أن تكون بمعنى رسم الحروف بالقلم، وبمعنى ألف كتابا أو دبج مقالة، وبمعنى عقد القران، وبمعنى فرض وأوجب.

هذه الكلمات اللغوية بكل ما تحمله من دلالات تجمعها القواميس

اللغوية، فالقاموس عبارة عن مخزون من الكلمات التى يحمل كل منها عددا من المعانى أو مخزونا من الدوال، هذا المخزون مصنف حسب المواد اللغوية، وهذه الكلمات عند تمام حسان توصف بأنها بنى أو مبان، فكل كلمة أو حرف من حروف المعانى له دلالة يستحق أن يوصف بهذه الصفة، يقول مبينا ما يقصده بكلمة بنية أو مبنى: "كل ما أفاد معنى لغويا فهو مبنى ولو كان حرفا زائدا لمعنى، أو حرفا من حروف المعانى أو ضمير شخص أو إشارة أو موصولا أو أداة أو صيغة صرفية أو نمطا من أنماط الجمل، أما ما زاد من الحروف لغير معنى - كألف فاعل وواو مفعول - فلا يعد من المبانى".(١٣)

المبانى عند تمام حسان إذن هى مجموع الوحدات اللغوية المشحونة بعدد من المعانى المحتملة، ومن ثم فإنها تشمل الكلمات والصيغ الصرفية والتعبيرات الاصطلاحية والتنغيمات الدالة على الاستفهام أو التعجب، كل هذه مجرد علامات تحتمل عددا من المعانى لكن هذه العلامات عندما تصبح جزءا من عبارة لغوية تقال فى موقف أو فى مقام معين فإن الواحدة منها لا تحمل إلا معنى واحدا لأنها فى هذه الحالة سوف تكون محددة بالقرائن. ويقول: "فالمعجم بحكم طابعه والغاية منه ليس إلا قائمة من الكلمات التى تسمى تجارب المجتمع أو تصفها أو تشير إليها. ومن شأن هذه الكلمات أن تحمل كل واحدة منها إلى جانب دلالتها بالأصالة والوضع (الحقيقة) على تجربة من تجارب المجتمع أن تدل بواسطة التحويل (المجاز) على عدد أخر من التجارب، فإذا وضعنا كلمة

(المعانى) بدل (التجارب) صح لنا أن نقول: إن الكلمة المفردة (وهى موضوع المعجم) يمكن أن تدل على أكثر من معنى وهى مفردة، ولكنها إذا وضعت فى (مقال) يفهم فى ضوء (مقام) انتفى التعدد عن معناها، ولم يعد لها فى السياق إلا معنى واحد، لأن الكلام وهو مجلى السياق لا بد أن يحمل من القرائن المقالية (اللفظية) والمقامية (الحالية) ما يعين معنى واحدا لكل كلمة، فالمعنى بدون المقام (سواء أكان وظيفيا أم معجميا) متعدد ومحتمل؛ لأن المقام هو كبرى القرائن ولا يتعين المعنى إلا بالقرينة".(١٤)

ننتقل إذن إلى المحور الثانى من محاور نظرية المعنى عند تمام حسان وهو القرائن، وفكرة القرائن عند تمام حسان تقوم على أن هناك نظاما نظريا فى اللغة العربية له قوانينه وهو اللغة language حسب مصطلح سوسيير، وإذا ما طبقنا هذا النظام واستخدمناه فى نصوص فعلية فإن كل نص من هذه النصوص المنجزة بناء على معطيات هذا النظام تعد كيانا خاصا متراكبا من مجموع العلامات التى تشكل فى مجملها بنية واحدة لها دلالة مستقلة ومتميزة، هىَ الأسلوب أو (الكلام) عند سوسيير، والذى يحدد هذه الدلالة الخاصة عند تمام حسان هو القرائن، فالعلامات التى سبق ذكرها عندما تتخذ شكل منظومة نصية فى نص معين تتحول إلى عناصر وظيفية أى أن كل علامة منها تستقل بأداء وظيفة معينة فى أداء المعنى من النص، بعض هذه الوظائف صوتى وبعضها ينتمى إلى المستوى الصرفى وبعضها ينتمى إلى المستوى النحوى كل هذه المستويات تتداخل بل تتكامن – حسب تعبير تمام حسان – وعندما توضع هذه

العناصر فى نص ويتحول كل واحد منها إلى وظيفة فإن العلامة فى حال انفرادها فى القاموس تصلح أن تكون حركة أخرها الضمة أو الفتحة أو الكسرة أو السكون، لكنها عندما توضع فى نص معين فحركة واحدة فقط هى التى تلحق بها، فهى إما أن تكون مضمومة أو منصوبة أو مكسورة أو ساكنة، والكلمة الواحدة فى الجملة إما أن تكون اسما أو فعلا أو حرفا أو ضميرا أو واحداً من الأقسام الأخرى التى اقترحها تمام حسان لتقسيم الكلم فى اللغة العربية، والاسم إما أن يكون نكرة أو معرفة، مفردا أو مثنى أو جمعا، مذكرا أو مؤنثا، كل كلمة وردت فى هذا النص يجب أن يكون لها وصف واحد فقط من بين كل حزمة من البدائل السابقة، والذى قيل عن الكلمة ينطبق على كل المستويات الأخرى بدءا من المستوى الصوتى ونهاية بالمستوى النحوى، فالكلمات الموجودة فى القاموس اللغوى مبان تدل على معانيها عن طريق قيم المخالفة أيضا، فكلمة (قال) تخالف كلمة (مال) وكلمة (سال) وكلمة (نال) فى المعنى لمخالفتها بين حروف القاف والميم والسين والنون فى أوائل الكلمات الأربع، وكل واحد من الخيارات السابقة من الكلمات أو من الأصوات أو من الصيغ الصرفية أو من العلامات الإعرابية أو من العبارات الاصطلاحية عندما يسبك مع غيره فى سياق نصى خاص فإنه فى هذه الحالة الخاصة ينفرد بسمات وخصائص تميزه عن إضرابه المستخدمة فى سياقات أخرى.

وأصل هذه الفكرة التى تبناها تمام حسان صوتى، صاغه اللغويون الغربيون المعاصرون بمصطلحين هما: الفونيم والمورفيم،

فالفونيمات هى مجموع الأصوات التى توجد فى لغة ما من اللغات البشرية ويتم عن طريق المخالفة بينها نظام الفروق بين معانى الصيغ، فالفارق بين كلمتى (قال) و(نال) هو الاختلاف الصوتى بين صوت القاف وصوت النون، ومن ثم أصبحتا كلمتين تستقل كل واحدة منهما بمعنى، لكن إذا لاحظنا صوت النون فى الكلمات التالية (إنما - إما - إلا- أشهد أن لا إله إلا الله - من ربكم) فسوف تجده ينطق بشكل صوتى مختلف، وليس لهذا الاختلاف أية دلالة وهذا هو المورفيم، فالنظام المناظر لنظام الفونيمات أو الحروف - كما يسميه تمام حسان - فى المستويات النصية هو قيم المخالفة اللغوية التى تنتج نظام القرائن التى تحدد الدلالات، أما النظام المناظر لنظام المورفيمات فهو الأساليب.

القرائن إذن علامات مادية أو معنوية موجودة فى النص تحدد للقارئ تخوم المعنى وتنفى ما يخالفها، فهى - كما يقول - معالم الطريق التى يهتدى بها السائر إلى المكان الذى يقصده[١٥] ويضرب تمام حسان مثلا لأثر القرائن فى تحديد المعنى عن طريق قيم المخالفة التى تحدثنا عنها بكلمة (أكل) التى كانت فى القاموس مجرد بنية أو مبنى تحمل المعانى التالية: التهام الطعام، والاستيلاء (أكل مال اليتيم)، والانقضاض والتحطيم (تأكله النار)، وتدل صيغتها على الزمان الماضى، وفيها معنى الإفراد والتذكير وهى تفتقر إلى فاعل، فهى من ناحية البنية اللغوية خالفت كل الكلمات التى فى القاموس العربى لفظا ومعنى مثل (ركل) (ثكل) (نكل) (أفل) (أمل)، ومن ناحية الصيغة الزمانية خالفت المثنى والجمع، ومن ناحية

التذكير خالفت التأنيث، ومن ناحية التضام خالفت ما لا يحتاج إلى فاعل، هذه الكلمة عندما ترد فى جملة مثل (أكل الغلام التفاحة) تحدد المعنى المقصود بالأكل، فأصبحت كلمة (أكل) تعنى تناول الطعام دون سواه، لأننا عرفنا أن الذى أكل هو الغلام وهو إنسان ذكر وأن المأكول تفاحة، أى أنها مما يؤكل مثله، كل هذه قرائن حددت المعنى، فلو قال قائل غير ذلك لحكمنا على فهمه بأنه خطأ.

على أن القرائن التى تحدد المعنى عند حسان لا تقتصر على هذا المستوى اليسير بل تتجاوزه إلى مستويات أخرى أكثر تعقيدا، ولذلك فإنه يقسمها إلى ثلاثة طبقات متداخلة هى:

١- القرائن اللفظية.

٢- القرائن المعنوية.

٣- السياق.

أولا: القرائن اللفظية

ويقول عنها :" هى عنصر من عناصر الكلام، يستدل به على الوظائف النحوية، فيمكن بالاسترشاد بها أن تقول: هذا اللفظ فاعل وذلك مفعول أو غير ذلك " ثم يقول " وفى العربية من القرائن اللفظية قرينة البنية والإعراب والربط والرتبة والتضام، وفيها فوق ذلك كبرى القرائن اللفظية، وهى قرينة السياق، ولا تدل واحدة من هذه القرائن بمفردها على المعنى النحوى، وإنما يتضح المعنى بعصبة من القرائن المتضافرة".(١٦)

ثانيا: القرائن المعنوية

ويقول عنها :" هى العلاقة التى تربط بين عنصر من عناصر

الجملة وبين بقية العناصر، وذلك كعلاقة الإسناد التى هى نسبة عنصر الحدث الذى فى معنى الفعل أو الوصف إلى فاعله أو واسطة وقوعه أو محل وقوعه، وذلك كالذى فى قام زيد ومات عمرو. .. وعلاقة التعدية تقوم بين الفعل ومفعوله الذى وقع عليه الحدث. .. ومثل ذلك علاقة المصاحبة للمفعول معه، وعلاقة الغائية للمفعول لأجله والظرفية للمفعول فيه والملابسة للحال، والإخراج للاستثناء".(١٧)

ثالثا: قرينة السياق:

وهى التى أطلق عليها عبد القاهر مصطلح (النظم) وهذه القرينة أكبر القرائن النحوية وهى تتعلق بالروابط الأسلوبية بين أجزاء النص، كالتقديم والتأخير، والإطلاق والتقييد والاختصاص والشرط، وقد توسع تمام حسان فى هذه القرينة، فلم يجعلها قاصرة على حدود الجملة اللغوية أو الفقرة كما فعل عبد القاهر، بل جعلها تشمل النص كله بحيث تتجاوز مفهوم السياق إلى مفهوم التناص، يقول تمام حسان: " ومن مأثور القول بين مفسرى القرآن الكريم أن القرآن يفسر بعضه بعضاً، فإذا أراد المرء أن يفهم مقاصد القرآن فعليه أن ينظر إلى التناص بين نصوصه؛ لأن ما يقوم من علاقة بين هذه النصوص من شأنه أن يكشف بواسطة ما بها من اتفاق عن مقاصد النص الحاضر فى ضوء النص الآخر".(١٨)

هذه القرائن بأنواعها الثلاثة عندما تتضافر فى نص من النصوص فإنها تحدد فيه المعنى الذى أطلق عليه تمام حسان اسم (المعنى الوظيفى) وهو المقابل وفى الوقت نفسه الممهد لـ(المعنى الدلالى) الذى سوف نتحدث عنه لاحقاً، ويضرب تمام حسان مثلاً

على تضافر القرائن التى تحدد المعنى الوظيفى بقول الشاعر:

أنا ابن أباة الضيم من آل مالك

وإنْ مالكٌ كانت كرامُ المعــادن

يقول تمام حسان مبيناً كيف حددت القرائن المعنى الوظيفى لكلمة (إنْ) فى الشطر الثانى من البيت: " المعروف أن من معانى (إنْ) أن تكون نافية أو شرطية أو مخففة من الثقيلة، فأى ذلك هو معناها فى البيت؟ لو جعلناها نافية لورد التناقض على البيت لأننا عندئذٍ ندعى للشاعر أنه مدح قومه فى الشطر الأول، وهجاهم بالشطر الثانى، ولو جعلناها شرطية لورد عليها اعتراض من جهة التركيب واعتراض من جهة المعنى.

أما من حيث التركيب فلو جعلناها شرطية لتحتم بعدها تقدير فعل محذوف وجوباً، ولا يتحتم تقدير مثله على المعنى الآخر (أى تخفيف إنْ) والأصل أن ما لا يحتاج إلى تقدير أولى مما يحتاج إلى تقدير.

وأما الاعتراض من جهة المعنى فالبيت على معنى الشرطية يشبه قولنا: زيد منصف إن عدل. وهو معنى فاسد، لأن هذا الشرط يحتمل أحد معنيين، أحدهما الغائية بمعنى: " زيد منصف إن عدل " والثانية هى العنادية، بمعنى " زيد منصف على رغم عدله " ولما كان الإنصاف هو العدل، وكان الشىء لا يصح غاية لنفسه ولا ضداً لها كان المعنى فاسداً، فلم يبق إلا أن تكون (إنْ) مخففة من الثقيلة، ويكون المعنى (وإنْ مالكاً كانت كرام المعادن).[١٩]

هناك قرينة أخرى خارجية تحدث عنها تمام حسان، بل جعلها

كبرى القرائن لأنها هى التى توجه الدلالة الكلية للنص، رغم أنها دلالة خارجة عن إطاره اللغوى، هذه القرينة هى المقام الاجتماعى الذى صدر فيه المقال، إذ بهذا المقام يصبح المقال مفهوماً، فما هو هذا المقام الذى يرى تمام حسان أنه هو الذى يحدد المعنى النهائى للنص؟ يقول: " وفكرة المقام هذه هى المركز الذى يدور حوله علم الدلالة الوصفية فى الوقت الحاضر، وهو الأساس الذى ينبنى عليه الشق أو الوجه الاجتماعى من وجوه المعنى الثلاثة، وهو الوجه الذى تتمثل فيه العلاقات والأحداث والظروف الاجتماعى التى تسود ساعة أداء المقال"(٢٠) ثم يقول: " ومن المعروف أن إجراء المعنى على المستوى الوظيفى (الصوتى والصرفى والنحوى) وعلى المستوى المعجمى فوق ذلك لا يعطينا إلا (معنى المقال) أو (المعنى الحرفى) كما يسميه النقاد أو معنى ظاهر النص كما يسميه الأصوليون وهو – مع الاعتذار الشديد للظاهرية – معنى فارغ تماماً من محتواه الاجتماعى والتاريخى، منعزل تماماً عن كل ما يحيط بالنص من القرائن الحالية التى تشبه ما يسمونه بالمرافعات Circumstantial evi-dence وهى القرائن ذات الفائدة الكبرى فى تحديد المعنى".(٢١)

يقصد تمام حسان بهذا المقام الموقف الخطابى الذى يحتوى على عناصر الإرسال والاستقبال، أى الحال الحاضرة وقت صدور القول ووقت تلقيه، ويدخل فى ذلك السؤال عن: من قال ذلك؟ ولمن قاله؟ ومتى؟ وأين؟ وكيف؟ ولماذا قال؟ وما المناسبة؟ وما العلاقة التى تربط بين القائل والمقول له؟ ثم بعد كل ذلك ماذا قال؟ عندئذ نفهم المراد، أقصد مراد المتحدث. ويرى تمام حسان أن البلاغيين العرب القدماء

تنبهوا إلى ذلك عندما قالوا: لكل مقام مقال، لكنه ليس المقام المرادف لمعنى مقتضى الحال أو مراعاة الحال، فهو يقول مفرقاً بينهما: " إن مجموع الأشخاص المشاركين فى المقال إيجاباً وسلباً ثم العلاقات الاجتماعية والظروف المختلفة فى نطاق الزمان والمكان هو ما أسميه (المقام) وهو بهذا المعنى يختلف بعض اختلاف عن فهم الأولين الذين رأوه حالاً ثابتة (State) ثم جعلوا البلاغة مراعاة مقتضى الحال".(٢٢)

وذلك لأن مراعاة الحال كانت تلبى مطالب البلاغة القديمة التى كانت تقنن لوسائل التأثير الخطابى وعوامل الإقناع، فكانت تلزم الخطيب بالنظر فى حال المخاطبين من حيث خلو الذهن أو التردد أو الإنكار فتأتى لكل موقف بالتأكيدات المناسبة للموقف الذى ينجز الخطاب فيه، ثم ينظر فى المستوى الاجتماعى للمخاطبين فيكلم الملوك بما يتناسب مع مقامهم ويتوافق مع أسلوبهم ويكلم السوقة بما يتناسب مع أذواقهم، لكن المقام الذى يتحدث عنه تمام حسان عبارة عن قرينة من قرائن فهم المعنى من النص، وذلك لأن الجملة الواحدة يتغير معناها بتغير المقام الذى ترد فيه، ويضرب تمام حسان مثلاً لتغير المعنى نتيجة لتغير المقام بقراءة على بن أبى طالب قول الخوارج الحكم لله، عندما قال: (كلمة حق أريد بها باطل) يقول تمام حسان عن قول على: " وكان يعنى أن الناس ربما قنعوا بالمعنى الجرفى لهذا الهتاف أى بالمعنى الظاهر للنص فصدقوا أن الخوارج أصحاب قضية تستحق أن يدافع الناس عنها، وربما غفل الناس عن المعنى الحقيقى الذى ينبغى لهذه الجملة أن تفهم فى ضوئه، وهو مقام إلزام الحجة سياسيًا بهتاف دينى، فالمقام فى هذا الهتاف من

السياسة، والمقال من الدين، وكان للناس أن يفهموا المقال في ضوء المقام".[٢٣]

إن تمام حسان هنا يخلص فكرة المقام الاجتماعي من كل الملابسات الأيديولوجية التي شابتها لدى دارسي علاقة المعنى النصي بالمجتمع، مثل الربط بين المعنى والطبقة الاجتماعية لدى النقاد الاشتراكيين أو بين المقام وأفق التوقعات عند أصحاب نظريات التلقي، هو ينظر إلى المقام على أنه قرينة موضوعية صافية من أية شائبة، هدف الباحث فيها فقط الوصول إلى المراد الحقيقي الذي قصده مبدع النص، بأسلوب علمي، ولذلك فإنه يرى أن قارئ النص القرآني في بحثه عن المعنى ينبغي – كما يقول – أن " يتوغل في سبيل معرفة أسباب النزول وظروفه الاجتماعية والتاريخية"[٢٤] فعن طريق هذه المعارف يمكن الوصول إلى باطن النص أو مقاصد النص الحقيقية.

لكن هذا المقام المصاحب لصدور النص والكاشف عن معناه أو عن مقاصد صاحبه يكون واضحاً عندما يكون النص قولاً شفوياً صادراً عن قائل ومتجهاً إلى متلقٍ مخاطب به مباشرة، لكن الأمر يختلف عندما يكون النص مكتوباً بهدف القراءة الجماهيرية العامة، ويبتعد مكان صدوره وزمانه عن مكان قراءته وزمانه أيضاً ففي هذه الحالة لا يكون هناك مخاطب محدد يتوجه إليه النص، في هذه الحالة يرى تمام حسان أن على القارئ أن يجتهد في إعادة بناء المقام الذي صدر النص في ظله، يقول: " وإذا كان المقال المكتوب لا يقع في أثناء قراءته في وقت لاحق في مقامه الاجتماعي الذي كان له في الأصل،

فإن هذا المقام الأصيل من الممكن بل من الضرورى أن يعاد بناؤه في صورة وصف له مكتوب حتى يمكن للنص أن يفهم على وجهه الصحيح، وبناء هذا المقام الأصيل بناء جديداً بواسطة وصفه، كما كان لا بد من الرجوع إلى الثقافة عموماً والتاريخ بصفة خاصة، وكلما كان وصف المقام أكثر تفصيلاً كان المعنى الدلالى الذى نريد الوصول إليه أكثر وضوحاً فى النهاية حين تصبح كل عبارة من عبارات النص واضحة بما يجليها من القرائن الحالية التاريخية والقرائن المقالية التى فى وصف المقام.(٢٥)

لكن هناك عقبات كثيرة قد تحول دون بلوغ هذه الغاية التى تحدث عنها تمام حسان، وذلك لأن القارئ - كما يقول حسن حنفى - " مهما أوتى من معلومات عن الظروف التاريخية الأولى التى منها نشأ النص فإنها تكون محدودة وناقصة ولا يمكن الاعتماد عليها فى تفسير النص"(٢٦) ومن ثم فإن البحث عن معنى موضوعى فى النص أمر يحتاج إلى نظر، وفى أغلب الأحيان يكون القارئ هو الذى يرسم صورة للواقع الذى صدر فيه النص من خلال ما توافر لديه من معلومات أو ما تخيله من احتمالات، ومن ثم فإنه هو الذى يعيد بناء هذا المقام وليس المقام هو الذى يكون فهمه للنص، أى أن الحاضر هو الذى يصنع الماضى وليس العكس.

من ثم فإن الجوانب المادية الوحيدة التى يمكن أن تستخدم استخداماً علميًا فى تحديد الدلالة هى اللغة، وإن كان الاعتماد عليها وحدها يؤدى إلى انفتاح النص على عدد غير محدود من المعانى وأطياف المعانى، ويجعل البحث عن المقاصد الأصلية لواضع النص

شيئاً صعب المنال، ومع كل هذه الصعوبات فإن الجهود التى بذلها تمام حسان بهدف صياغة نظرية عربية لآليات استنباط المعنى من المبنى اللغوى تعد من المشروعات الرائدة التى لا نجد لها نظيراً إلا عند سيبويه والشافعى وعبد القاهر الجرجانى وحازم القرطاجنى، وبخاصة فى بحث تمام حسان عن المعنى فى النص القرآنى، فالقرآن الكريم ذو طبيعة تركيبية خاصة تجعل العناصر اللغوية فيه قائمة بذاتها وتصلح لقراءتها فى كل زمان ومكان.

ولذلك فإن أعظم عمل أنجزه تمام حسان فى هذا الشأن هو محاولته تطبيق منهجه هذا على النص القرآنى، فى كتابه القيم (البيان فى روائع القرآن) ثم فى كتابه الآخر المتمم له وهو (خواطر من تأمل لغة القرآن) فتمام حسان فى هذين الكتابين قرأ آيات الذكر الحكيم من منظورين فى وقت واحد.

فى المنظور الأول قرأه بوصفه قرآناً مقروءاً منزلاً فى وقائع خاصة بنزول كل آية، أى فى ضوء مقامات التنزيل، وحسب تاريخ الوقائع.

وفى المنظور الثانى قرأه بوصفه كتاباً أى باعتباره مكتوباً له ترتيبه الذى يختلف عن ترتيب النزول وله بنيته اللغوية التى يمكن أن يفسر بعضها بعضاً، ويمكن الاهتداء إلى معانيه من خلال القرائن والملابسات، واستغرق هذا المنظور الثانى أكثر صفحات الكتابين، لأنه المنظور الأكثر ملاءمة للكتاب الخالد الذى يقرأ فى كل عصر، ولا يرتبط ارتباطاً تاريخيًا بالبيئة والزمان إلا من حيث الإطار المرجعى للغة التى نزل بها، ولأن التراث اللغوى والبلاغى الذى تناول القرآن

الكريم استخدم هذا المنظور الداخلي، بخلاف التراث الفقهي الذي مال إلى النظر إلى النص القرآني من المنظور الخارجي المعتمد على ملابسات النزول وبهذا المنظور وذاك استطاع تمام حسان أن يهتدي إلى معاني لم تخطر على بال المفسرين السابقين، وأن يعلل قراءات تلقائية قديمة تعليلات منهجية تدرجها في إهاب العلم.

فعندما قرأ تمام حسان الآيات القرآنية في كتابيه (البيان في روائع القرآن) و(خواطر من تأمل لغة القرآن) حاول تطبيق نظريته السابقة حول القرائن، وركز فيها على القرائن المقالية أي على المنظور الكتابي للقرآن الكريم، واستعان في ذلك بمعارفه الغزيرة للتراث اللغوي العربي حتى بدت تحليلاته لآيات القرآن الكريم كأنها قطعة من التراث رغم إفادته من النظريات اللسانية الغربية.

إنه نوع من الاجتهاد العلمي القائم على استنباط المعاني من الأدلة والقرائن بطرق علمية، وهو الذي نبه إليه الإمام الشافعي في كتاب الرسالة وجعله شرطاً لعمل كل مجتهد، ولقد أضاف تمام حسان بعمله في مجال قراءة النص القرآني لبنة معاصرة في هذا الصرح العظيم وخدمة جليلة تسلكه في عداد المجتهدين، وهذا يكفيه.

لكن هناك أسئلة تلح على كلما قرأت تمام حسان، وهو لماذا لم يستفد نقاد الأدب مما كتبه تمام حسان؟ لماذا يقف اللغويون في جزيرة ويقف نقاد الأدب في جزيرة أخرى؟ ولماذا لم يتجاوز تمام حسان عند تطبيقه لنظريته النصوص القرآنية أو النصوص اللغوية المغلقة؟ لماذا لم يتطرق للتطبيق على نصوص منفتحة كالصور الشعرية والقصص الفنية والروايات؟

أغلب الظن أن تمام حسان وقع فى إطار الرأى السائد لدى البلاغيين القدماء ولدى السيميولوجيين المعاصرين، وهو الاعتقاد بأن غاية كل نص هى حمل معنى محدد، هذا المعنى يعمل النص على نقله من عقل المنشئ إلى عقل المتلقى، وأن المتلقى بدوره يمكنه عن طريق القرائن التوصل إلى هذا المعنى بحذافيره من خلال تأمله فى المبنى اللغوى، بل إن البلاغة العربية القديمة تجاوزت ذلك إلى تصور وجود صيغة لغوية مثالية لنقل هذا المعنى، وأن مرتبة بلاغته أو فصاحته تتحدد بناء على اقتراب هذه الصيغة أو تلك من هذا النموذج المثالى.

لكن النصوص الأدبية والسردية خاصة تتمرد على هذا المفهوم، لأن المعنى فى النص الأدبى ليس هو الغاية، فغاية النص الأدبى تكمن فى تركيبه، وليس له معنى محدد يمكن أن يقال إن ما عداه خطأ، إنه مجرد لعب بالمعنى، بل إن المعنى فيه صد يكون مجرد خط فى لوحة فنية، ومن ثم تكون القرائن فيه مجرد اقنعة، أو ظلال خادعة، وقد شبه بعض النقاد الفارق بين النصوص المعتادة التى تحمل معانى محددة والنصوص الأدبية بالفارق بين المشى والرقص، فكل خطوة يخطوها الماشى تقربه من هدفه، ويمكن معرفة هذا الهدف من خلال القرائن أيضاً، كأن نعرف اتجاهه وزاية نظره، أما الراقص فهدفه يكمن فى طريقة مشيه لا فيما يهرول إليه، فهو لا يسعى لغاية محددة بل يخيل للمتلقى كأنه يسعى إلى هذه الغاية المحددة، ومن ثم فإن نظرية القرائن تصلح فقط للنصوص المغلقة أو شبه المغلقة، تصلح لرصد الوظائف التوصيلية للمضامين الدهنية فى النص.

ولست الأدبية في قراءة النصوص مجرد توجه أو اهتمام خاص من القارئ بالمضمون الجمالي يشبه اهتمام القارئ الفلسفي بالأمور المعرفية، واهتمام القارئ النفسي بالمضمون النفسي، لكن الأدبية بنية داخلية في النص نفسه.

رحم الله تمام حسان وجزاه بفضله خير الجزاء.

***

القراءة الأدبية للنص

يرى أمين الخولي أن الظروف التي اكتنفت الثقافة العربية القديمة أفرزت مدرستين أو منهجين في البلاغة، لكل منهما طريقتها الخاصة في قراءة النصوص وتفسيرها وإصدار الأحكام عليها، المدرسة الأولى ذات طابع فلسفي منطقي، وكان أبو هلال العسكري يطلق عليها مصطلح "مذهب المتكلمين" وكان السيوطي يسميها " بلاغة العجم وأهل الفلسفة"(٢٧) أما المدرسة الثانية فهي أدبية ذات طابع فني، وتعتمد على الذوق، وهي المدرسة التي كان أبو هلال العسكري يطلق عليها مصطلح " مدرسة الأدباء " وكان السيوطي يسميها " طريقة العرب البلغاء " بالإضافة إلى هاتين المدرستين يتحدث الخولي عن مدرسة ثالثة في قراءة النصوص يرى أنها تشبه المدرسة الفلسفية، وهي المدرسة الأصولية، أي مدرسة المشتغلين بأصول الفقه.

أصحاب المدرسة الأولى الفلسفية المنطقية يقرءون النصوص - بما في ذلك النص القرآني - قراءة فلسفية منطقية ويصدرون عليها أحكاما عقلية، ويفسرون بلاغتها تفسيرا فلسفيا منطقيًا ينتهي دائما

إلى نتيجة معروفة مسبقا وهى أن القرآن معجز، ويرى الخولى أن من سوء الحظ أن هذه المدرسة هى التى كتب لها البقاء والانتشار بل السيطرة على الثقافة العربية، وعلل هذا بعدة أسباب:

١- اعتزال اللغة العربية الفصحى - التى كتبت بها النصوص المقروءة - وعدم استخدامها فى الحياة اليومية، وإسناد تعليمها إلى غير أهلها وورثى مزاجها من أبناء الشعوب التى دخلت حديثا فى الإسلام، مما جعل معلمى اللغة العربية ومتعلميها من الأعاجم الذين يستخدمون قواهم العقلية المنطقية بديلا للسليقة العربية وللذوق الأدبى اللذين افتقدوهما، ومن ثم فإن أهدافهم من تعلم وتعليم اللغة لم يكن إعداد المتعلمين لاستخدام اللغة فى الحياة العملية، بل أصبحت أهدافهم تعليمية تلقينية هدفها معرفى فقط، يقول الخولى "وسبب ذلك أن العامل الأول الاجتماعى، وهو منزلة اللغة فى الحياة كان يقضى عليهم - وقد اعتزلت العربية الحياة وقصرت على التعليم وأعمال الحكومة - أن يعمدوا فى تعليم لغة هذا شأنها - لغير أهلها وورثى مزاجها - إلى قواعد منطقية وأساليب محدودة، فاستعانوا بمقدرتهم العقلية، حين عز عليهم السبيل إلى غيرها من القوى الأدبية الفنية، فقد كانوا يعلمون من الكتب، وبالضوابط، ولغرض تعليمى غير عملى".(٢٨)

٢- أن أكثر الذين اشتغلوا بالمعارف الأدبية فى الثقافة العربية كانوا من علماء الكلام فغلبت عليهم حرفتهم، وتأثروا بما أفادوه من المنطق الإغريقى فى مباحثهم البلاغية والأدبية، ففهموا الشعر والخطابة من منظور أرسطى على إنهما شكلان من القياس المنطقى

كالبرهان والجدل السفسطة، يقول :" فهذا الذى رأيت من صنيعهم فى مزج الفن الوجدانى - الذى يحكم بالحسن أو القبح والجمال أو الدمامة - بالعمل العقلى - الذى يحكم بالصواب والخطأ وما إليها، تدرك كيف صارت أحكام هؤلاء ومن لف لفهم من المتكلمين الجدلين فى الأمور البلاغية أحكاما عقلية لا فنية".(٢٩)

٣- أن المتكلمين دفعتهم رغبتهم فى الدفاع عن القرآن الكريم إلى إقحام أكبر مسألة فنية فى الحياة الأدبية العربية وهى (إعجاز القرآن) فى دروب المنطق والفلسفة، فحكموا بالعقل على أمور لا تدرك إلا بالذوق، وهذا إخلال بالنهج الفنى الأدبى، يقول: " وقد دفعهم عملهم إلى مسألة نقدية أدبية ذات بال، هى مسألة إعجاز القرآن، وكيف يفهم هذا الإعجاز؟ وهل يعلل؟ وإذا علل فبماذا؟ وتلك كما ترى فنيات محضة، لكنها لم تلبث أن انقلبت فى أيديهم على الزمن، وبتأثير العوامل العلمية والاجتماعية وغيرها فى حياتهم، فإذا هم يسردون آراءهم فى ذلك سردا منطقيا، ويحاولون البرهنة عليها فى قضايا وأقيسة، وإذا حاولت حتى أن تفهم هذه الآراء فى إعجاز القرآن، وتميزها من حيث هى آراء نقدية أدبية، عز عليك هذا، ولم يتضح لك سبيله".(٣٠)

أما الأصوليون فلم يبتعدوا كثيرا عن هذه المدرسة المنطقية، لأنهم - كما يقول الخولى - فهموا القرآن الكريم وحاولوا النفاذ إلى دقائق معانيه بهدف البحث عن الرأى التشريعى أو الحكم الفقهى العملى، حتى إنهم عندما بحثوا الحسن والقبح لم يبحثوهما من الجانب الجمالى الفنى بل ترددوا - كما يقول - بين الحكم عليهما من

المنظور العقلى والمنظور الشرعى " وجعلوا هذه الملاحظ التى يدرك بها الناس حسن شىء وملاءمته أمورا عقلية ذهنية، وراحوا يدللون على أقوالهم بالقضايا المنطقية... وبهذا بعدوا عن العالم الفنى"(٣١) وهكذا يرى الخولى أن هذه المدرسة الأصولية تشترك مع المدرسة المنطقية فى أنها تجعل البلاغة قياسا منطقيا، كما أنها تستخدم الأحكام العقلية والخلقية فى فهم المعانى الأدبية الذوقية وتقديرها ٠

أصحاب المدرسة الأدبية وحدهم – إذن – هم الجديرون بالبحث عن المعنى الفنى فى النص، لأنهم يقرءون النص الأدبى كما تقرأ اللوحة الفنية أو الصورة، وكما تقرأ القطعة الموسيقية، من حيث عدم البحث فى النص عن الهدف النفعى أو عن المعنى الفلسفى أو عن المعلومات التاريخية أو الاجتماعية بل عن الأثر الجمالى، إن هدفهم الجوهرى هو كيفية تعبير النص الأدبى عن المعنى وليس المقصود فى الأدب والفن هو المعنى الذهنى نفسه، هم أصحاب هذه المدرسة هو النظر فى طريقة التشكيل وطريقة مزج الألوان وطريقة تلاقى الخيوط، أى " التذوق الناقد (للنص) المعبر، والشعور الصحيح الدقيق بقيمته الفنية، تذوقا وشعورا يعين على كشف كنوز متجددة من الجمال"(٣٢) ومعنى ذلك أن هناك أشياء أخرى كثيرة فى النص غير المعانى اللغوية المباشرة، وهى ذات إيحاءات الصوت، واللون، والحركة، والشكل، وهذه الأشياء كلها تستخدم باعتبارها عمقا للغة، ففى الأدب وظائف أخرى غير وظيفة الإفادة المنطقية، إنها الإفادة الفنية الجمالية، ومن ثم فإن جسد النص الأدبى نفسه هو الهدف بالنسبة للقراءة الأدبية ٠

ويرى أمين الخولى أن هذا الاتجاه الفنى إنما هو " بقية من صلة العربية بالحياة فى فن الشعراء وكتابة الكتاب وخطابة الخطباء، فإن تهيأ لهذه الجوانب من الحياة نشاط ونماء ازدهرت به المدرسة الأدبية البلاغية، وإذا ما هبت أعاصير الشتاء فألجأت الحياة الأدبية - كما يقول - إلى أوكار معتمة ضيقة اختنقت نينان تلك المدرسة وذبلت أزهارها فى أكمتها"(٣٣) ويضرب لذلك مثلا ببعض النسمات الفنية التى قربت اللغة من الحياة فى العصر العباسى فأثمرت بعض ومضات ذوقية عند ابن المعتز وعند أبى تمام فى حماسته وعند الباقلانى فى الإعجاز، ثم أصابها الاختناق على أيدى الاتجاهات المنطقية والفلسفية .

ويرى أن الوسيلة الوحيدة لاستعادة هذه المدرسة وتجديدها فى الوقت الحاضر هو طول الممارسة وكثرة الاتصال بالآثار الأدبية الرفيعة، حتى تنمو ملكة الذوق الأدبى الذى يمكن به تذوق النصوص وفهمها، وهذا هو الأساس الذى يرى أنه ينبغى أن يعتمد فى كل تفسير أو تأويل للقرآن الكريم، فعن طريق هذا الذوق يمكن أن تقوم قراءة النص القرآنى على جناحين: هما الذوق والفهم، ولكن ما هو الذوق الأدبى الذى تعتمد عليه هذه المدرسة الأدبية؟

الذوق الأدبى:

الذوق الأدبى أو الفنى كما يفهمه أمين الخولى: قدرة نفسية شعورية ووجدانية حرة يستطيع الإنسان بها أن يتذوق الجمال ويميز بها بين النصوص الجميلة والنصوص غير الجميلة، والمقبول منها وغير المقبول عن طريق الإدراك الفطرى المباشر، دون الحاجة إلى

قواعد أو قوانين، ودون الحاجة أيضا إلى نماذج (باترونات) يقيس عليها ويحذو حذوها، فإذا كان هذا الذوق رفيعا، ارتضاه الناس فى عصره - وربما بعد عصره - واتخذوه معيارا بل قاضيا وحكما لأذواقهم، ورائدا لأحاسيسهم ومشاعرهم، يهديهم إلى مواطن الجمال فيتلذذون بها، وكأنهم هم الذين اكتشفوها، فالقارئ الناقد الخبير بالنسبة لهم كذواقة الطعام فى الفنادق الفاخرة، وكذواقة التبغ الذى يحتكم اليه فى مصانع التبغ، إنه إمام فى مجاله، .

فى مجال الأدب لا يقتصر دور الناقد الذواقة على الحكم أو الرداءة أو بالجمال أو بالقبح بل يتعداه إلى فعل التذوق نفسه، أى التلذذ بالنص الأدبى من خلال القراءة، ثم نقل هذه التجربة الجمالية المتمثلة فى التلذذ بالقراءة إلى القراء الآخرين، ثم تفسير ما تذوقه ٠

يستطيع الناقد أن يفسر تجربته فى تذوق نص من النصوص فيجعلك عند قراءتك له تشعر بما شعر به أو قريبا منه، لكنه لا يستطيع أن يجعل للذوق قواعد أو قوانين، بل لا يستطيع أن يقول لك ما هو الذوق فيعرفه لك تعريفا منطقيا يقبله العقل، لأن الذوق لا يقنن ولا يقعد، هو كما قال عنه ابن عربى:

علوم الذوق ليس لها طريق
تعيُّنه الأدلة والعقول

فالذوق فى مجال قراءة النص الأدبى مثل الوازع أو الضمير فى مجال التشريع القانونى، ومثل الإلهام فى مجال العلم، هذا الثالوث: (الذوق والضمير والإلهام) هو الروح الحقيقة للحضارة، ففى صعود الحضارات وازدهارها يكثر أصحاب الذوق الرفيع، وتنتعش

الضمائر الأخلاقية الحية، ويكثر العلماء الملهمون المبتكرون والمكتشفون، وعندما يهبط خط المنحنى الحضارى بعد بلوغ الذروة، يغلظ الذوق فتحل القواعد محل الأذواق، وتموت الضمائر الحية فتحل قوانين العقوبات محل الضمائر، وينضب معين الإلهام فتحل المعارف والمعلومات العلمية المتراكمة محل الإلهام والابتكار، وهذا معناه أن الحضارة قد أزهقت روحها ولم يبق منها إلا الجسد .

ولقد عرف النقاد العرب القدماء للذوق قدره، وجعلوه أداة للمعرفة تفوق الأدوات المادية، واعتمدوه معياراً للمفاضلة بين الآثار الأدبية الجميلة والآثار التى لم تحظ بصفة الجمال، ووصفوه عند جودته بالسلامة، ووصفوه عند عدم جودته بالغلظ، ورأوا أن القواعد والمعايير مهما بلغت دقتها فإنها لا ترقى إلى درجة الذوق الأدبى السليم، ولذلك فإن محمد بن سلام الجمحى يقول: " وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان، من ذلك الؤلؤ والياقوت لا يعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره، ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم لا تعرف جودتها بلون ولا مس ولا صفة، ويعرفه الناقد عند المعاينة، فيعرف بهرجها وزائفها، وستوقها ومفرغها، ومنه البصر بغريب النخل، والبصر بأنواع المتاع وضروبه واختلاف بلاده مع تشابه لونه ومسه وذرعه، حتى يضاف كل صنف إلى بلده الذى خرج منه، وكذلك بصر الرقيق، فتوصف الجارية فيقال: ناصعة اللون، جيدة الشطب، نقية الثغر، حسنة العين والأنف، جيدة النهود، ظريفة اللسان، واردة

الشعر، فتكون فى هذه الصفة بمائة دينار وبمائتى دينار، وتكون أخرى بألف دينار وأكثر، ولا يجد واصفها مزيدا على هذه الصفة، وتوصف الدابة فيقال: خفيف العنان، لين الظهر شديد الحافر، فتى السن، نقى من العيوب، فيكون بخمسين دينارا أو نحوها وتكون أخرى بمائتى دينار وأكثر، تكون هذه صفتها .

ويقال للرجل والمرأة فى القراءة والغناء: إنه لندى الحلق، حسن الصوت، طويل النفس، مصيب اللحن، ويوصف الآخر بهذه الصفة وبينهما بون بعيد، يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع له، بلا صفة ينتهى اليها، ولا علم يوقف عليه، وإن كثرة المدارسة لتعدى على العلم به، وكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به"[٣٤] ثم يقول: " وسمعت بعض الحذاق يقول: ليس للجودة فى الشعر صفة، وإنما هو شيء يقع فى النفس عند المميز، كالفرند فى السيف والملاحة فى الوجه".[٣٥]

هكذا يرى محمد بن سلام أن تذوق الشعر وإدراك جماله يصل بصاحب الذوق السليم إلى درجة الاحتراف والخبرة التى تؤهل صاحبها كى يكون حجة على غيره، ويصبح حكمه هو الحكم المعتمد الذى لا يقاس بأحكام المتعلمين للصناعة تعلماً، الداخلين إلى أطياف الجمال بأدوات الصناع، ممن أرادوا إدراك الجمال وفهم أطياف المعانى الأدبية من خلال دراستهم لقواعد النحو أو حفظهم لقواميس اللغة أو تدقيقهم فى أشكال المحسنات البلاغية ونماذجها المحفوظة، أو معرفتهم بأخبار العرب وأنسابها، ولهذا فإن ابن رشيق يقول: "وأهل صناعة الشعر أبصر به من العلماء بآلته من نحو وغريب ومثل

وخبر وما أشبه ذلك"[٣٦]، وينقل عن الجاحظ قوله: " طلبت علم الشعر عند الأصمعى فوجدته لا يحسن ألا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبى عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب: كالحسن بن وهب ومحمد بن عبد الملك الزيات"[٣٧] ثم يقول ابن رشيق: " قال الصاحب على أثر هذه الحكاية: فلله أبو عثمان، فلقد غاص على سر الشعر واستخرج أرق من السحر"[٣٨] ويروى ابن رشيق أيضا " أن رجلاً قال لخلف الأحمر: ما أبالى إذا سمعت شعراً أستحسنه ما قلت أنت وأصحابك فيه، فقال له: إذا كنت أخذت درهما تستحسنه، وقال لك الصيرفى إنه ردىء هل ينفعك استحسانك له؟"[٣٩]

أصحاب الأذواق المرهفة إذن فقط هم الذين يقرءون النصوص الأدبية قراءة تذوق ومتعة فتتفتح أمامهم مغاليق الفن .

لكن عبد القاهر الجرجانى يخطو خطوة أبعد من كل ذلك، عندما يربط التذوق النفسى للحلاوة التى يجدها السامع للكلام الجميل بالمعنى الحسى للذوق باللسان الذى يتذوق به الإنسان حلاوة العسل، ثم يشرح هذه اللذة المعنوية التى يتذوق بها هذا السامع حلاوة الكلام بقوله: " واللفظ يشارك العسل فى الحلاوة لا من حيث جنسه بل من جهة حكم وأمر يقتضيه، وهو ما يجده الذائق فى نفسه من اللذة، والحالة التى تحصل فى النفس إذا صادفت بحاسة الذوق ما يميل إليه الطبع ويقع منه بالموافقة"[٤٠] ومعنى ذلك أن عبد القاهر يرى أن الذوق للكلام والإحساس النفسى بحلاوته من جنس التلذذ

الحسى الذى يتذوق اللسان به حلاوة العسل، وهذا الفهم قريب من مفهوم رولان بارت عن (لذة النص).

كما يرى عبد القاهر أن القارئ الناقد صاحب الذوق المثقف الرفيع والحس المرهف إذا قرأ نصا من النصوص الأدبية، فاستمتع بجماله وذاق عسيلته وأراد هذا القارئ الناقد أن ينقل خبرته الجمالة للقراء الآخرين الذين يريدون قراءة النص نفسه حتى يحسوا بمثل ما أحس به هو من جمال عند قراءته له، فلا بد أن يتمتع هؤلاء القراء الأخرون أيضا بحاسة الذوق الفنى حتى يمكن نقل الإحساس إليهم، إذ لو عدموا هذه الحاسة فلا ينفع معهم وصف ولا قواعد ولا تفسير، لأنهم لن يدركوا الجمال الذى أدركه، ولن يذوقوا اللذة التى ذاقها مهما بذل معهم ما داموا قد حرموا الأداة التى يتمكنوا بها من ذلك وهى الذوق، يقول عبد القاهر: " واعلم أنه لا يصادف القول فى هذا الباب موقعا من السامع، ولا يجد لديه قبولا حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة، وحتى يكون ممن تحدثه نفسه بأن لما يومئ إليه من الحسن واللطف أصلا، وحتى يختلف الحال عليه عند تأمل الكلام، فيجد الأريحية تارة، ويعرى منها تارة أخرى، وحتى إذا عجَّبته عجب، وإذا نبَّهته لموضع المزية انتبه .

فأما من كان الحالان والوجهان عنده أبدا على سواء، وكان لا يتفقد من أمر النظم إلا الصحة المطلقة، وإلا إعرابا ظاهراً، فما أقل ما يجدى الكلام معه".(٤١)

لكن المشكلة التى اكتنفت معالجة النقاد العرب القدماء لقضية الذوق الأدبى تتمثل فى أن أكثر هؤلاء النقاد خلطوا بين مفهوم الذوق

ومفهوم الملكة اللغوية، وجعلوهما معا فى مقابل الصناعة اللغوية أو النحوية والصرفية، أى أنهم يقسمون المتحدثين بالعربية قسمين: القسم الأول: أهل ملكة وذوق وهم الذين اكتسبوا اللغة اكتسابا مباشرا عن طريق السماع ومخالطة العرب الفصحاء، والقسم الثانى: أهل الصناعة وهم الذين تعلموا اللغة من دراستهم لقواعد النحو والصرف ومعاجم اللغة، ويرون أن الذوق يحصل نتيجة لمخالطة العرب وحفظ أشعارهم وخطبهم بل إن ابن طباطبا يرى أن الشاعر يكون مطبوعا على قول الشعر إذا تمكن من هذه الملكة عن طريق التدرب والقراءة إذا لم تتح له فرصة للمخالطة والممارسة.

يقول ابن خلدون: "اعلم أن لفظة الذوق يتداولها المعتنون بفنون البيان، ومعناها حصول ملكة البلاغة للسان، وقد مر تفسير البلاغة، وأنها مطابقة الكلام للمعنى من جميع وجوهه، بخواص تقع للتراكيب فى إفادة ذلك . فالمتكلم بلسان العرب والبليغ فيه يتحرى الهيئة المفيدة لذلك، على أساليب العرب وأنحاء مخاطبتهم، وينظم الكلام على ذلك الوجه جهده، فإذا اتصلت معاناته لذلك بمخالطة كلام العرب حصلت له الملكة فى نظم الكلام على ذلك الوجه، وسهل عليه أمر التركيب، حتى لا يكاد ينحو فيه غير منحى البلاغة التى للعرب، إن سمع تركيبا غير جار على ذلك المنحى مجه ونبا عنه سمعه بأدنى فكر، بل وبغير فكر " ثم يقول: " وهذه الملكة كما تقدم إنما تحصل بممارسة كلام العرب وتكرره على السمع والتفطن لخواص تراكيبه".(٤٢)

هذا الفهم البيانى اللغوى للذوق – على المستوى الأدبى – قريب

من المفهوم الكلاسيكي للذوق، فهو عند الكلاسيكيين شكل من أشكال القياس على البلاغة التراثية القديمة، وسير على نهجها وإن كان بغير الاعتماد على القواعد، بل عن طريق التدرب والممارسة وكثرة الاستعمال والحفظ، وقد أدى هذا الفهم إلى ترسيخ التقليد، والحفاظ على نموذج جمالي واحد تقاس عليه كل النماذج، وهو الأدب العربي في عصر الاستشهاد، وتربى الأذواق الناشئة عليه، هذا النموذج هو ما اصطلح على تسميته بـ " عمود الشعر العربي " وبـ " عمود اللغة " حتى إن مؤرخي البلاغة العربية يصفون أهله بسلامة الذوق وصفاء الفطرة، ويصفون المولدين بنقيض ذلك، يقولون كان ذلك قبل أن تفسد الأذواق وينتشر اللحن، هكذا يجعلون انتشار اللحن قرينا لفساد الذوق الفني.

حتى الحركة التجديدية التي حاولت أن تتمرد على هذا الفكر التقليدي، والتي عرف الداعون لها بأصحاب البديع مثل أبي نواس وابن المعتز لم تلبث أن تحولت أصولها الفنية – بفعل التدهور الحضاري وغلبه التقليد والفكر النقدي الوافد مع غلبة غير العرب على ناصية العلم – إلى قواعد بديعية جافة وتقسيمات منطقية ميتة لا ذوق فيها، وهي تلك التي تدرس للطلاب اليوم تحت مسمى البيان والبديع المعاني، ويجملها اسم (البلاغة).

تجاه ذلك الضمور الذوقي والفني يرى أمين الخولي ضرورة الاعتماد على الذوق في تقييم العمل الأدبي، بل يرى ضرورة الاعتماد على الذوق والفطنة في فهم معانية وتفسير مقاصده، وعرف هذا الاتجاه بالتفسير الأدبي أو بالمنهج الأدبي في التفسير.

التفسير الأدبى للنص

فقد حاول أمين الخولى أن يطبق هذا " المنهج الأدبى " فى أحاديثه التى كان يلقيها فى الإذاعة المصرية ثم جمعها فى كتاب بعنوان (من هدى القرآن). هذا المنهج يعتمد على استنباط الدلالات من الآيات القرآنية بواسطة الذوق الفنى وليس من خلال المنطق أو القواعد البلاغية الجافة.

يقول الخولى فى مستهل كتابه هذا: " لا أقول إلا ما يجب أن يقوله رجل أمضى دهرا طويلا يدرس القرآن فى كلية الآداب بالجامعة على أنه كتاب العربية الأكبر وتاج أدبها العالى ويلتمس المناهج المحررة للتفسير الأدبى"(٤٣)، ثم يقول :" وسلكت الأحاديث فى تلك الموضوعات كلها منهجا كان صدى قويا لما انتهى إليه الدرس الجامعى خلال عشرة أعوام قبل بدء هذه الأحاديث، وطوال العشرين عاما التى شغلتها هذه الأحاديث... إذ قد تم فى خلال ذلك الزمن غير القصير تقرير منهج التفسير الأدبى للقرآن الذى يتميز عن مناهج التفسير المختلفة المتعددة، بالأثر أو بالرأى المتأثر بالثقافات المختلفة، وهذا التفسير الأدبى عندى هو الذى يجب أن يتقدم كل محاولة لمعرفة شىء من فقه القرآن أو أخلاق القرآن أو عبادات الإسلام ومعاملاته فى القرآن"(٤٤) ثم يقول: " ويتميز هذا المنهج للتفسير الأدبى بقسمات ومعارف خاصة".(٤٥)

ويرى أن الشيخ محمد عبده هو الذى نبه المعاصرين إلى هذا المنهج الأدبى فى التفسير القائم على الذوق، فالشيخ محمد عبده – كما يقول – كان يرى أن الغرض الأول والأهم فى التفسير أن يكون

محققا لهداية القرآن بما يجذب الأرواح إليه، فالقرآن كتاب هداية فى المقام الأول، كما أن الشيخ محمد عبده - كما يرى الخولى كان يرى أن فى القرآن الكريم مقصدا أسبق وغرضا أبعد من جميع الأغراض الأخرى سواء أكانت هذه الأغراض الأخرى دينية تشريعية أم علمية أم دنيوية " ذلك المقصد الأسبق والغرض الأبعد هو النظر فى القرآن من حيث كونه كتاب العربية الأكبر وأثرها الأدبى الأعظم، فهو الكتاب الذى أخلد العربية وحمى كيانها وخلد معها فصار فخرها وزينة تراثها، وتلك صفة للقرآن يعرفها العربى مهما يختلف به الدين أو يفترق به الهوى".(٤٦)

وهو يرى أن الذى يقرأ القرآن بهدف البحث عن المسائل العقدية، والذى يقرؤه بهدف البحث عن التشريع أو بهدف البحث عن العلم لا بد أن يبدأ أولا بهذا الجانب الأدبى، فهو الباب الذى يلجه كل داخل إلى حقل القرآن، مهما كانت غايته، وهذا الجانب هو الذى يكمن فيه الإعجاز القرآنى، فالقرآن الكريم معجز من الناحية الفنية والجمالية، سواء أنظر إليه على أنه كذلك فى الدين أم لا، وسواء أكان القارئ له يؤمن بذلك مسبقا أم لا يؤمن، يعتقد فيما جاء فيه أم لا يعتقد، فما دام هذا القارئ مزودا بالذوق الفنى فلا بد أن يسحر بالجمال الفنى لآيات القرآن، مثلما حدث ذلك مع بعض كفار قريش عندما استمعوا إليه ففطنوا إلى هذا الجانب وعبروا عما أحسوا به.

هذه القراءة الأدبية الخالصة للنص القرآنى هى ما يقصده أمين الخولى من عبارة التفسير الأدبى للقرآن، والهدف هو أن يعمد القارئ إلى قراءته من هذه الناحية الأدبية، وهو ما يعنى المشتغل

بالأدب في المقام الأول، وهذا القصد لا يحول دون كل صاحب غرض بعد ذلك أن يبحث عن غرضه الذى يريده، بشرط الوفاء بهذا الدرس الأدبى، فللفقيه بعد ذلك أن يبحث عن المقاصد الفقهية، وللعالم أن يبحث عن المسائل العلمية، ولعالم الأخلاق أن يبحث فى المسائل الأخلاقية، ولغيرهم أن يبحثوا عما يشاءون، شريطة أن يلتزموا بهذا الاعتبار الأدبى وأن يفهموا المعانى المختلفة فى ظلاله، يقول الخولى: " والمقصد الأول للتفسير اليوم أدبى محض صرف، غير متأثر بأى اعتبار وراء ذلك، وعليه يتوقف تحقيق كل غرض آخر يقصد إليه".(٤٧)

وقد اشتمل منهج التفسير الأدبى للقرآن عند أمين الخولى عدة قضايا، هى:

١- أن على القارئ للقرآن أن يفهم دلالة القرآن من مستوى أدبى فنى، وليس من مستوى سطحى إخبارى مباشر، فيفهم القارئ القصة القرآنية ويتذوقها مثلا كما تفهم القصص الفنية وليس كما تفهم الأساليب الإخبارية أو العلمية، يفهمها على أنها تعبر عن طريق الصورة، أى أنها تلمح ولا تصرح، يفهمها كما يفهم الفن لا كما تفهم الأخبار والحقائق المعتادة غير الفنية، ويفهم الصورة القرآنية كما تفهم الصور الفنية فى الأدب العربى، لا على أنها وقائع حقيقية، المقصود من قراءة القرآن حسب هذا المنهج الأدبى إذن هو البحث عن المعنى النفسى المتحقق فى الجزئيات والذى عبرت عنه الآيات القرآنية أو أوحت به عن طرق التصوير الفنى، بما فى ذلك الصور الأدبية ليوم القيامة والقصص وصور الشخصيات الصالحة والطالحة، صور النماذج الخيرة والنماذج الشريرة، صور الحضارات

والدول وانهيارها وغير ذلك، ويرى الخولى أن الغاية من هذه المكونات الطبيعية التى يرسمها القرآن الكريم للعالم، بما فى ذلك المكونات الطبيعية والبشرية هو التدبر النفسى والاجتماعى للحياة الإنسانية، وليس البحث عن قوانين رياضية أو علمية أو ظواهر طبيعية أو اكتشافات كونية أو حقائق فلسفية فى الكون، إذ لو كان الأمر كذلك لكان المطالبون بالاعتراف بإعجازه وتدبر آياته هم صفوة العلماء والباحثين، دون العامة وأنصاف المثقفين، أما والقرآن قد خاطب العلماء والجهال، المثقفين وغير المثقفين فهو إذن لا يتطلب من قارئه إلا سلامة الذوق ونقاء الفطرة والمعرفة باللغة التى نزل بها، ومن ثم فإنه ليس كتابا فى الطب أو الهندسة أو الفيزياء، بل هو كما قال القرآن الكريم نفسه، " هدى للعالمين " يقول أمين الخولى: " إن التناول الفنى لحقائق الكون ومشاهده هو التناول الذى يقصد به الدين رياضة وجدانات الناس، ويوجه لعامتهم وخاصتهم، وعلمائهم وأنصاف علمائهم بل لجهلائهم أيضا، كما هى مهمة الدين والغاية من تلاوة كتابه بينهم جميعا، وهذا التناول إنما يقوم على المشهور البادى من ناحية روعته فى النفس ووقعه على الحواس، وانفعال الناس به، لا من حيث دقائق قوانينه، ومنضبط نواميسه فى معادلات جبرية أو أرقام حسابية، أو بيان جاف لخصائصه وحقائقه، وبقيام هذا التناول على المشاهد والمدارك بادى الرأى، والمؤثر فى النفس، المثير للانفعال لا يجب الوفاء فيه بحماية الحقائق العلمية، والخصائص المجربة لهذه العوالم الموصوفة والمناظر التى لا يراد من تناولها إلا إثارة الشعور بجلاله ودلالتها على عظمة القوة المدبرة لها

المحققة لنظامها، ولو التزم بشيء من هذا بصحيح المقررات العلمية لأخل هذا الالتزام كثيرا بالأهداف الفنية الوجدانية التى يريد الدين تحقيقها ونفع الحياة بها عن طريق التأمل المتدين والاعتبار النفسى العاطفى المريح قبل كل شيء آخر".(٤٨)

هذا التفسير الأدبى للقرآن الكريم ينزه القرآن الكريم من كثير من المطاعن التى نشأت من القراءات الخاطئة التى تحاول ربط الآيات القرآنية بنتائج البحوث العلمية والنظريات الرياضية والمكتشفات الطبيعية، وعندما تكتشف نظريات جديدة تبطل هذه النظريات - وهذا شأن نتائج العلوم البشرية، لأن نتائج العلوم ليست عقدية إيمانية، بل هى ظنية وفى تطور وتحول مستمر، عندما يحدث ذلك الربط بين الدين والنظريات العلمية، ثم تتطور النظريات أو يثبت خطؤها يقع هؤلاء المفسرون فى حرج: فإما أن تتحول النظريات القديمة عندهم إلى عقيدة راسخة، ومن ثم يرفضون نتائج البحوث العلمية الجديدة، لتعارضها مع ما آمنوا به وعدوه - خطأ - من القرآن الكريم وهو منه براء، وإما أن يخالط قلوبهم الريب وتتسرب إلى أفئدتهم خطوات النفاق، لتعارض ما ظنوه من تعارض بين القرآن والعلم.

على النقيض من ذلك فإن القراءة الأدبية للنص القرآنى تنظر إلى حديث القرآن عن الظواهر الطبيعية من منظور فنى نفسى لا علاقة له بالنظريات العلمية والقوانين الطبيعية، لأن البحث العلمى فى هذه الأمور واكتشاف القوانين التى تحكمها من الأمور الدنيوية التى كلف الناس بالسعى إليها، فهى من نتائج سعيهم، مثلها فى ذلك مثل الزراعة والصناعة التى يكون الناس فيها أدرى بشؤون دنياهم، فلا

فائدة لنتائج الأبحاث العلمية من ربطها بالدين، ولا فائدة تعود على الدين من ربطه بنتائج الأبحاث العلمية، والربط بينهما ضرب من التكلف ومدعاة للجهل، لأنه يدعو إلى تقديس النتائج العلمية ومن ثم عدم المساس بها أو الإقدام على نقضها أو تطويرها بل معاقبة من يجرؤ على ذلك كما حدث فى أوربا عندما قدست الكنيسة أفكار أرسطو ومن ثم قاومت كل اكتشاف علمى جديد يخالف هذه الأفكار ووصمته بالكفر، وينتهى الخولى إلى القول بأن القرآن يكفيه أنه لا يصادم أى حقيقة علمية.

٢- أن القراءة الأدبية للقرآن الكريم تعمد إلى معانى الآيات القرآنية التى تؤديها ألفاظها العربية كما كان يفهمها العرب الفصحاء فى عهد نزول القرآن الكريم، وكما كانوا يتذوقونها بطريقة تلقائية، ولا تجاوز ذلك إلى معانيها التى حملتها لها التأويلات المذهبية أو الإشارات الباطنية أو الصناعة التى ألبستها إياها العلوم العربية القياسية التى تأثرت بالفكر الفارسى والمنطق الإغريقى، مثل النحو والصرف والبلاغة، هذه القراءة المشبعة بالأجواء الفنية هى التى تكتشف ما فى الألفاظ من إيحاءات أدبية لا ترصدها القواميس، وما فى الصيغ والتراكيب روائح معنوية ونفسية لا يدركها علما الصرف والنحو، إنها قراءة تكشف للقارئ المعاصر ما كشفت للعرب من أهل قريش وغيرهم ممن أمن منهم ومن لا يؤمن عن الإعجاز الباهر لنظم القرآن، فوصفوه بأقوى ما عرفوا من مصادر التأثير، فقالو مرة إنه سحر وقالوا مرة أنه شعر... وإن عليه لطلاوة وإن له لحلاوة... ألخ

٣- نتيجة لما سبق فإن أمين الخولى عندما كان يعالج موضوعا من موضوعات القرآن الكريم كان يعالجه فى ضوء نظرته إلى أن القرآن كله وحدة متكاملة، أى على على أنه نص واحد، إيمانا منه بأن القرآن يفسر بعضه بعضا، فعندما تناول موضوع القيادة فى القرآن - مثلا - تناوله بصورة كاملة فى جميع سور القرآن الكريم، من خلال جميع النماذج الواردة فى الآيات القرآنية كلها، دون التزام بترتيب السور أو ترتيب النزول، يقول عن ذلك: " إن هذه الأحاديث تتجه كما هو باد مما ذكر من موضوعاتها المحددة إلى تفسير القرآن موضوعات لا سورا وأجزاء وقطعا متصلة على ضرب من الترتيب، بل هى تتبع ما يخص موضوعها من آيات فى مختلف السور والأجزاء القرآنية، لأن القرآن يفسر بعضه بعضا، ولأن الترتيب القرآنى - كما هو معروف - يعين على ذلك ويؤيده".(٤٩)

أن هذه القراءة الأدبية عندما تبحث فى اللذة الفنية فى قراءة النص القرآنى لا تبحث عن اللذة الفنية الشعرية الخالصة التى تشبه لذة اللعب، اللذة المجردة لجسد النص والتى يطلق عليها أحيانا الفن للفن فى مجال الإبداع، لكن هذه القراءة الأدبية أو التفسير الأدبى الذى دعا إليه أمين الخولى يرتبط بالهدف الاجتماعى الذى يرمى إليه القرآن الكريم، النص الذى يحمب وظائف جمالية ووظائف نفعية أخرى إرشادية واجتماعية وتشريعية، إنه جمال الحقول المثمرة، وليس جمال الحدائق والمتنزهات المعدة للترويح والمتعة، إنها اللذة التى يسميها الخولى "اللذة الراقية"(٥٠) يقول: " فإذا ما قال قائلون: إن الفن لا يلتزم الفضيلة موضوعا له، وإن الفن يرجى للفن وحده،

فإنا لا نأخذ هنا بهذا الاتجاه، ولا نحسب القرآن قد أخذ به، لأنه يجعل فنه القولى وسيلة لإصلاح الحياة البشرية، ذلك الإصلاح الخلقى الاجتماعى العام الذى أنزل من أجله هدى للناس ورحمة".(٥١)

ومن ثم فإن هذه اللذة الراقية هى تلك التى تصاحب قراءة النص والتى تنشأ من الإحساس بلذة الوصول إلى العلم، وإلى الحق والصدق، لذة التضحية والإيثار، لذة كبح جماح الشهوات والسمو بالنفس، هى – كما يقول –: " منزلة قد ارتقى إليها الكرام جميعا وبلغها فى الأمم السعيدة رجال العلم ورواد الكشف وأهل الجهاد، ولولاها ما أقدم رجل العلم على تجاريب يجريها حتى فى نفسه، ولما جازف رجل الكشف يقتحم المجاهيل والمخاطر، ولما حمل المجاهد يجالد المنايا ويعانق الفواتك المدمرة وما خطت الإنسانية خطوة واحدة فى سبيل رقيها إلا على يد الذين استهوتهم اللذائذ الراقية فنسوا أنفسهم وسعدوا بخير من حولهم، أولئك رسل الحضارة وتلك رسالاتهم".(٥٢)

هذا النوع من اللذة الفنية التى يجدها القارئ عند قراءة النص ويجدها الكاتب عند كتابته هى لذة ذات طابع إنسانى، فكل إنسان حقيق بوصف الإنسانية إنما هو صاحب رسالة، سواء أكانت هذه الرسالة علمية أم سياسية أم ثقافية، وهو يجد لذته فى تحقيق هذه الرسالة، وهذا هو الفن الشرقى مهبط الرسالات، هو منهج إنسانى يختلف عن المفهوم الغربى، فالبلاغة العربية القديمة لم تتخيل أن يكون هناك أدب لا غاية له إلا المتعة.

هذا المنهج الذى شرحه أمين الخولى عن التفسير الأدبى للقرآن فى دروسه التى كان يلقيها فى الإذاعة المصرية بعنوان (من هدى القرآن) طبقه تلميذه: محمد أحمد خلف الله فى رسالته الجامعية التى أشرف عليها أمين الخولى نفسه، والتى كانت عن القصص الفنى فى القرآن الكريم، هذه الرسالة التى لاقت نقدا شديدا عند ظهورها، كما طبقته أيضا تلميذته: بنت الشاطئ، فى رسالتها عن التفسير الأدبى، تحت إشرافه أيضا، وطبقته فى كتاباتها الأخرى عن نقد التفسير العلمى للقرآن، وفى كتابها (التفسير البيانى للقرآن الكريم)، كما كان هذا المنهج قريبا من نهج سيد قطب فى تفسيره الشهير (فى ظلال القرآن) .

ولعل الخولى فى هذه القراءة الفنية كان - بالإضافة الى تأثره بشيخه محمد عبده - متأثرا بالاتجاة الفنى الذى كان سائدا فى أوربا فى دراسة الأدب إبان وجود الخولى هناك وهو منهج كروتشه، فقد أهتم كروتشة بالوقائع الجزئية الفريدة فى الأدب، وأهمل القوالب المثالية والذهنية، بما فى ذلك إنكاره لنظريات الأنواع الأدبية باعتبارها قوالب منطقية مثالية زائفة تختزل الفن فى نماذج وهياكل مثالية عامة، ولا تعبر عن النصوص الأدبية المتفردة.

شكرى عياد والقراءة الأدبية للنص

لكن الذى طور منهج القراءة الأدبية للنص الأدبى حقا وأصله وأعطاه قدراً من التفصيل هو الناقد الكبير شكرى محمد عياد، إذ كان شكرى عياد يرى أن هذا المنهج الأدبى فى التفسير عند أستاذه أمين الخولى يعتمد على أسس واقعية وليست تهويمات مثالية

مجردة، أسس" واقعية تنفر من المجردات؛ لأنها تعلمت كم فيها من ضلال وتضليل، وترى أن الاشتغال بالغائب المجهول عن الحاضر الشاهد ضرب من الحماقة".(٥٣)

ويرى أن القراءة الأدبية هى أول مرحلة من مراحل النقد الأدبى، وأنها أول عمل ينبغى على الناقد الأدبى أن يقوم به عند تناوله النص، ويعرف القراءة النقدية بأنها رؤية وإدراك ثم فهم وتفسير ونقد، ولما كانت الرؤية تخضع لاتجاهات أصحابها وثقافتهم، فإن رؤية النقاد القراء فى العصر الحديث بوجه عام امتزجت بالاتجاه لطرق التفكير المعاصرة، وهى الميل الجارف إلى التفكير العلمى، والنظر إلى كل شىء من منظور علمى، ومن ثم تأثرت قراءة النصوص الأدبية بهذا التيار العلمى الجارف، فأصبح النص ذو الطبيعة الأدبية الوجدانية الخيالية يقرأ حسب المنظور العلمى وليس حسب المنظور الفنى الذوقى، وهنا نشأ اتجاهان للقراءة ومن ثم للنقد: أحدهما علمى والآخر ذوقى فنى.

الاتجاه الأول يعتمد على رؤية لا تعنى فى النص إلا بالقوانين العامة والقواعد التى تحكم الظاهرة الأدبية، إذ تنظر الى النص كما ينظر العالم الطبيعى إلى عناصر الكون، تقع عيناه فقط على الظواهر الجزئية التى تختزل فى قوانين عامة تحكم نظامها كما يحكم قانون الطفو حركة الأجسام العائمة، ويحكم قانون الجاذبية حركة الأجسام الصلبة، وكما تفعل سائر قوانين الكهربية والمغناطيسية والوراثة وغيرها من القوانين العلمية، أما الاتجاه الثانى الفنى الذوقى، فينظر إلى النص وإلى الطبيعة معا نظرة

الفنان وليس نظرة العالم، فلا يعنى فيهما إلا بما يدغدغ مشاعره ويطرب فؤاده، ينظر إلى الزهرة فى صفاء ألوانها وتناسق أطيافها وفيما ترسله من أشواق الحب لدى العاشق، وليس إلى القوانين التى تحكم تركيب عناصرها عند تحليلها فى مختبر علمى، ينظر إلى وجه القمر العاشق وليس إلى الصخور التى يتكون منها سطح القمر.

إن هذه الرؤية العلمية تصلح ولا يصلح غيرها فى مجال العلم أو فى مجال الحياة النفعية، لكنها لا تصلح فى مجال التطبيق على الأعمال الأدبية والفنية، فالرؤية العلمية للنصوص الأدبية أثمرت ذلك الاتجاه الذى يسمى بالنقد العلمى والذى يوصلنا إلى ما يمكن تسميته "علم الأدب" و" علم الشعر " و"علم القصة" و"علم المسرحية"، لكنه لا يتطرق إلى دقائق الفن ومنابع جماله الساحر، وهو فى نقده للأعمال الأدبية يصدر عليها أحكاما عامة، ويعمل على تقويمها، وليس على تفسيرها.

وعلى هذا فإن شكرى عياد يتحدث عن ستة عناصر فى عملية النقد ثلاثة تخص النقد العلمى وهى: الرؤية العلمية، والأحكام العامة، والتقويم . وثلاثة تخص النقد الأدبى هى الرؤية الفنية، والأحكام الخاصة، والتفسير.

ويرى أن عملية النقد رغم شيوعها فى العصر الحديث ذات رباط وثيق بالفكر الكلاسيكى، بل تمتد جذورها إلى أرسطو فى كتابه عن الشعر الذى يعده الكلاسيكيون دستورا لهم، ويرى أن النقاد العرب القدماء ساروا فى طريقين كلاهما يعتمد على الفكر الكلاسيكى:

الاتجاه الأول: كان أصحابه يضعون القوانين للصناعة الشعرية،

مثلما كان يفعل أرسطو وهوراس وبوالو وبوب، هذا الفريق - كما يرى - يمثله قدامة بن جعفر وحازم القرطاجنى ومن على شاكلتهما من النقاد المتأثرين بالنقد اليونانى، هذا التجاه صريح فى كلاسيكيته وفى علميته، لأنه صراحة يعد الشعر صناعة، ومن ثم فإنه يضع لهذه الصناعة القواعد والقوانين والضوابط التى يحكمها.

الاتجاه الثانى: هو الاتجاه الذى تبناه فريق من النقاد المحافظين الذين اعتمدوا على التقاليد الشعرية القديمة، وعدوها معيارا يقيسون عليه، وهؤلاء هم أنصار عمود الشعر، من أمثال الآمدى فى كتابه الموازنة، والجرجانى فى كتابه الوساطة بين المتنبى وخصومه، فهم قد حاكموا الشعر الجديد بناء على قراءاتهم للشعر العربى الجاهلى والإسلامى، ويرى شكرى عياد أن هذا الاتجاه أيضا كلاسيكى مثل سابقه رغم اختلافهما، ويرى أنه علمى مثله أيضا، لأن كلا منهما يعتمد على قوانين، الأول يعتمد على قواعد ثابتة والثانى يعتمد على أحكام عامة استنبطها النقاد من التراث.(٥٤)

ويرى شكرى عياد أن الاتجاهات الغربية فى النقد سارت فى طرق مختلفة فى قراءة النص الأدبى لكنها كانت تصدر عن روح العقل الغربى التى تميل إلى التقعيد والبحث عن المطلقات المجردة .

- فهناك النقد الكلاسيكى الذى يقرأ أصحابه الأعمال الأدبية فى ضوء القواعد والقوانين التى أقرتها دساتير النقد من أمثال كتاب أرسطو فى فن الشعر وكتاب هوراس.

- وهناك النقد الذى يعتمد على الذوق الكلاسيكى " وهو حصيلة الخبرة، وهو الذى يقوم لدى الطريقة الفنية فى النقد مقام القوانين

العلمية"[٥٥] ويرى شكرى عياد أن قراءة النص عن طريق هذا الذوق الفنى الكلاسيكى لا تختلف كثيرا عن القراءة المعتمدة على القواعد، لأنه مثلها عبارة عن حصيلة لتجارب تراثية سابقة، وإن كانت غير مصوغة فى قواعد وقوانين ولأنهما معا يعتمدان على أن الأدب صناعة ومهارة ٠

– وهناك نوع ثالث من النقد يقرأ أنصاره الأعمال الأدبية بهدف البحث فيها عن القوانين التى تحكم تركيبها، فالناقد فى هذه الحالة " يدرس ويستقرئ ليستخلص القانون العام من الأمثلة الجزئية، فإذا تناول حالة جزئية (عملا أدبيا معينا لم تسبق له دراسته) عرضها على قوانينه وأثبت مدى مطابقتها لواحد أو أكثر من هذه القوانين"[٥٦] كما يرى أن الاتجاهات البنيوية على اختلاف نزعاتها تنتمى إلى هذا النوع من القراءة، وأن الدارسين الذين ينتمون إلى هذا التجاه يستحقون أن يسموا – كما يقول – مؤرخين للأدب وليسوا نقادا.

– وهناك النقد الرومانسى الذى يعتمد على " كل القيم التقليدية المطلقة – سلطة الدولة وسلطة الأب وسلطة الدين وسلطة الأعراف الاجتماعية إلخ – ليقيم على انقاضها مطلقا آخر وهو شخصية الفرد"[٥٧] وفى ظل هذا النوع من النقد تحولت قراءة النص فى كثير من الأحيان إلى رؤية انطباعية صريحة تندمج فى النص اندماجا حلوليا يشبه الاندماج الصوفى، ومن ثم لا يكون هذا النوع قراءة فنية للنص بل يكون استنبطانا للذات القارئة، ومن ثم يتحول النص إلى مجرد مثير يتساوى مع سائر المثيرات غير الفنية، وفى أحيان أخرى تصدر الأحكام النقدية الناتجة عن هذه القراءة عن قوانين

مستمدة من الطبيعة البشرية، ولهذا يقول: " فالرومانسيون رفضوا القواعد ولكنهم بحثوا عن القوانين وهذا واضح من وصف كولردج للقوانين المطلوبة بأنها " مستمدة من الطبيعة البشرية أى أننا هنا بصدد قوانين تشبه قوانين الفيزياء"(٥٨) ثم يقول: "ومن هنا يمكننا القول إن الفكر الرومنسى جاء ليتم فكر علماء النهضة الأوربية الأول الذين دعوا إلى استخلاص قوانين الطبيعة نفسها بدلا من الاعتماد على نصوص أرسطو".(٥٩)

- كما أن شكرى عياد يقول: " وما سمى بالنقد الجديد فى إنجلترا وأمريكا (أواسط الأربعينيات) نقد كلاسيكى فى جوهره، سواء صرح بكلاسيكيته، كما فعل إليوت أو أنه يتبع خطى أرسطو كما فعلت مدرسة شيكاغو، أم اكتفى بالقول إن الأدب يجب أن يدرس على أنه ظاهرة مستقلة لها خصائصها المميزة، بصرف النظر عن الزمان والمكان وهو ما يقرره " النقاد الجدد عموما".

- هذا بالإضافة إلى النقد العلمى الذى يعتمد على علم النفس وعلوم الطبيعة وعلم الاجتماع فى قراءة النص.

القراءة الأدبية عند شكرى عياد إذن تختلف عن كل هذه الأنواع من القراءة، لأنها تعتمد على الذوق الفنى، وليس على الذوق التراثى، هذا الذوق الفنى عنده يمتح بل يتوقف وجوده علىّ القيم المطلقة التى ترتبط بوجود الإنسان نفسه، وليس على ما تراكم فى ذاكرته من تقاليد أدبية، وجود الإنسان بوصفه ذاتا، والإنسان بوصفه جزءاً من مجتمع فى بيئة خاصة، والإنسان البشر الذى يشترك مع أبناء جنسه فى الخصال الإنسانية.

ولكى نوضح ما فهمناه من الخصوصية التى يقصدها شكرى عياد من مفهوم الذوق يجدر بنا أن نعود للإطار الفكرى العام الذى نشأت فيه نظرية التذوق الأدبى عنده، نعود إلى أمين الخولى فى فكرته عن الذوق المصرى فى كتابه عن الأدب المصرى، ذلك الكتاب الذى يقول عنه شكرى عياد: " وكتاب أستاذنا أمين الخولى " فى الأدب المصرى" كتاب فى المنهج لا فى الأدب المصرى"(٦٠) ونعود أيضا إلى ناقد مصرى أخر معاصر لهما دارت فى رأسه الفكرة نفسها أو قريب مما كان يدور فى رأس أمين الخولى، وهو الأستاذ أحمد أمين، إذ يرى أحمد أمين أن هناك قدرا مشتركا بين المصريين فى لونهم وتقاطيع وجوههم وملامحهم، حتى لنستطيع بسهولة ويسر أن نميز المصرى من الأجنبى، ويرى أن مثل هذه الخصوصية تتجلى أيضا فى كل أنوا ع الفنون والطعوم والمأكولات والمشروبات وأشكال البناء والملابس، هذا الذوق فى كل أمة " هو الذى يقوم الأدب ويتذوقه، وهو الذى يجعل لكل أمة أدبا خاصا"(٦١) ثم يقول: " كما لا نستطيع أن ننكر أن هناك نوعا من الأدب عالميا إذا ترجم إلى لغة استجيد كنوع من القصص ونوع من الأمثال، ولكن سبب ذلك أن هناك قدرا مشتركا بين الأذواق، كما أن هناك قدرا مشتركا من العقول".(٦٢)

والقيمة الجمالية عند شكرى عياد عبارة عن " معنى نستحسنه لذاته أو نستحسنه استحسانا مطلقا"(٦٣) أو عبارة عن " استعداد مستقر فى الطبيعة البشرية، مثله مثل المنطق"(٦٤) هذه القيمة الجمالية المطلقة تتخذ أشكالا كثيرة ومتنوعة تبعا لتنوع الأشكال

الأدبية ولتنوع البيئات والأشخاص، لكنها فى قرارتها وعمقها ذات بعد إنسانى عام يجعل البشر يتفقون على الإعجاب بها . ثم يقول: "والشعور بالقيمة هو مصدر تلك الهزة التى يجدها منشئ الأدب وقارئه"(٦٥)

هذه القيمة - كما يرى - " تظل معنى مجردا ما لم تسترد أسباب الحياة من الوجود المادى للإنسان على جميع مستوياته الفسيولوجى والبيولوجى والاجتماعى"(٦٦) ولذلك فإن هناك علاقة بين الشعور بالجمال وبين النشاط الإنسانى الفطرى والمكتسب، وبينها وبين نشاطه الاقتصادى والاجتماعى، فهناك علقة بين الموسيقا فى الشعر وبين الإيقاع المنبعث من حركات المشى ومن ضربات القلب، وهناك علاقة بين الصراع فى الحياة العملية والصراع فى الدراما، وبين الإيقاع في الفن وأنظمته الاجتماعية والسياسية السائدة، يقول: " والنظم الاجتماعية تحدد إلى درجة كبيرة صفات الجمال، فضخامة الأهرام المصمتة التى لا تحتوى إلا على مومياوات الفراعنة فى أعماق لا يوصل إليها ألا بسراديب خفية هى نمط لجمال لا يمكن أن يوجد إلا فى ظل مجتمع ذى نظام محكم تهيمن عليه ملكية مطلقة تنتمى إلى القوى الكونية المحجوبة عن أعين البشر"(٦٧) ثم يقول: "ويمكنك أن تقارن ضخامة الأهرام برشاقة برج إيفل الذى يمثل حضارة البورجوازية الصناعية والإنسان الفرد بممراته الظاهرة المفتوحة للعامة والخاصة، وهم ينتشون بالصعود إلى القمة"(٦٨) وأمثلة كثيرة تبين مدى إرتباط الذوق الفنى أو الجمالى بأنماط الحياة التى يعيشها الناس وإيقاعاتها .

وتكمن وظيفة القراءة - عند شكرى عياد - فى اكتشاف الشكل الذى تتبرج فيه هذه القيمة الجمالية فى النص، كما تكمن وظيفة الناقد الفنى فى الربط بين المظهر الذى تبدت به هذه القيمة الجمالية وبين الأصول الجوهرية المجردة التى هى العامل المشترك الذى يتلذذ به جميع الناس.

القراءة الأدبية للنص عند شكرى عياد إذن عبارة عن مقاربة فنية تعتمد على تذوق الجمال فى النص الأدبى، ليس باعتبار المتعة الجمالة غاية فى ذاتها فقط، كما هو الشأن فى متعة اللعب أو عند مدرسة الفن للفن أو المتعة أو اللذة التى تصاحب التقاء الجسد بالجسد كما يذهب رولان بارت(٦٩)، بل بوصفها صورة من صور القيمة الجمالية التى تتصل بأعماق النفس البشرية، وتتصل بالقيم الإنسانية والاجتماعية، وأن هذه المتعة لا تحول دون وجود معنى فى النص بل تتناغم معه، وكل ما فى الأمر أن التوصل إلى هذا المعنى لا ينبغى أن يتم بطريقة آلية بل يترك اختيار إلية إلى الذوق وإلى الطبيعة الخاصة بكل نص، لذلك يشبه شكرى عياد القارئ الذى يقف أمام النص الأدبى محاولاً فهمه بالقائد الذى يقف أمام مدينة محاولاً أن يغزوها، فإن هذا القائد عليه ألا يلتزم بخطة واحدة، بل يكون من المرونة والمهارة بحيث يبتكر الطريقة التى تتلاءم مع الظروف المتغيرة التى تحيط به والمعلومات التى يعرفها ساعة الهجوم.

ولذلك فإن النص الأدبى يشع عند قراءته بالإعجاب، ويغرى بالتلذذ بقراءته ويدفع هذا الإعجاب به إلى إعادة قراءته مرة بعد أخرى، لأن القراءة نفسها فى هذه الحالة تعد إبداعا، لأنها اكتشاف

لعلاقة الشكل الفنى المتمثل فى النص بالقيمة الجمالية ذات الطابع الإنسانى العميق، وإدراك حر لمنابع الجمال الكامن في النص يؤدى إلى تلك النشوة التى يسرى خدرها فى النفس أثناء تفاعل خبرة القارئ مع خبرة المؤلف، ثم يظل أثرها فى نفس القارئ بعد ذلك فتتبدل خبراته الذاتية نتيجة لهذه القراءة من حال إلى حال، حتى يصبح القارئ بعد القراءة غيره قبلها كما يقول أندريه جيد.[٧٠]

وبعد فإن هذه النظرية القرائية التى ظهرت فى كتابات أمين الخولى، وعمقها تلميذه شكرى محمد عياد وضربت بجذورها فى فكر الشيخ محمد عبده تعد امتداداً لمدرستين لهما جذورهما فى البلاغة العربية القديمة، وليس مدرسة واحدة، أولاهما المدرسة الذوقية التى كانت تتعامل مع النصوص تعاملا ذوقيا غير معلل تعليلا منطقيا، مجرد تذوق للنص وإبداء الإعجاب والتعبير عن الإحساس بالتلذذ، والمدرسة الثانية إنسانية فلسفية، تربط بين الجمال والخير، وبين الجمال والقيم الإنسانية، وشيخ هذه المدرسة ابن سينا، فعندما ناقش ابن سينا مثلاً قضية المدح فى الشعر العربى، تناول الصفات التى ينبغى أن يمدح بها الشاعر ممدوحه والصفات التى لا يجوز له أن يمدحه بها، ورأى أن ما يتميز به الإنسان عن الحيوان هو الجدير بأن يمدح به، وما يشترك فيه الإنسان والحيوان ليس من اللائق أن يمدح به، ويضرب مثالا للفرق بين ما يخص الإنسان ومالا يخصه من الصفات، برجل يسير فى الطريق ثم عثر فى فرع شجرة فآلمه، فأخذ الرجل ذلك الفرع فكسره وألقاه بعيداً عن الطريق، فإن كان فعل ذلك انتقاما منه بسبب إيلامه له فهذا سلوك يشترك فيه الإنسان

مع الحيوان، لأن الحيوان يهجم على من يؤذيه، أما إن كان قد ألقى بفرع الشجرة بعيدا عن الطريق حتى لا يعثر فيه إنسان آخر فهذا سلوك إنسانى يطرب الإنسان للوصف به فى المدح، ويرى ابن سينا ومن بعده حازم القرطاجنى أن الصفات الإنسانية تتمثل فى العقل ويشمل الإبداع والمعرفة، والعفة، وهى جميلة ليس فقط لأنها خيرة بل لأنها إنسانية.

جمع شكرى عياد بين هاتين الرؤيتين، الذوقية والإنسانية، لكنه وسع مفهوم الإنسانية بحيث جعله يشمل كل ما فى العمق الإنسانى من إيقاعات وقيم، سواء أكان الإنسان يشترك فى هذه الإيقاعات والقيم مع سائر المكونات الطبيعية أم ينفرد بها، وسواء أكانت إيقاعات وقيم طبيعية دائمة وشاملة لكل البشر أم اجتماعية خاصة، هذه الإيقاعات والقيم عندما تحل فى النص الأدبى تنبثق منها موجات متتالية من الإحساس بالنشوة والطرب، وذلك مثل الإيقاع الثنائى فى الشعر والإيقاع الثنائى للتنفس، والمشى، وتبدل الليل والنهار، والذكورة والأنوثة، وثنائيات الجسد البشرى. ومثل الإيقاع الثلاثى فى البناء الدرامى، وإيقاعات الحياة من ضعف إلى قوة ثم من قوة إلى ضعف، فى الإنسان والنبات، وحركة القمر والشمس ... وهكذا.

هذه القيم الموجودة فى الحياة عندما تؤخذ واحدة منها وتصاغ فى قصة أو قصيدة أو مسرحية، فإنها - عند قراءتها- تذكر بمثيلاتها فى الحياة التى يعيشها القارئ، أيًا كان زمانه أو مكانه، ومن هنا يأتى خلود الأدب، ومن ثم فإن وظيفة القارئ الناقد حسب

هذا المنهج هى الربط بين القيم والإيقاعات الخاصة الموجودة فى النص وبين القيم والإيقاعات الإنسانية الموجودة فى الحياة، وبذلك يكون كل من النقد والأدب قد قام بوظيفتين فى واحد واحد، وهما الوظيفة الجمالية والمشاركة الفعلية فى الحياة والتعبير عن مشكلاتها.

هذه المدرسة الإنسانية لم تنل حقها من التقنين والدراسة والتفصيل، فى وقت نحن فى أمس الحاجة إلى مثل هذه المدرسة العربية الأصيلة التى تنبع من واقعنا وتضرب بجذورها فى تراثنا وتتلاءم مع ثقافتنا الإنسانية العميقة، وقابلة للتطبيق على إبداعنا الأدبى والفنى، وبدلا من ذلك ذهبنا نتقمص نماذج من حضارة الغرب المادية التى لا تلائمنا، فأصبحنا كالعيس فى البيداء يقتلها الظما، والماء فوق ظهورها محمول، يقول شكرى عياد فى هذا الشأن: "إن إحدى مشكلاتنا هى أننا لا نملك حضارة الغرب، ولكننا نعيش على أبوابها كشحاذين، لأننا لا نملك، أو لا نعتقد أننا نملك حضارة سواها".(٧١)

القراءة الثقافية

منذ فترة انطفأت شمعة من شموع الفكر والنقد، لقد توفى المفكر والناقد العربى الكبير شيخ المثقفين العرب محمود أمين العالم، محمود أمين العالم الإنسان صاحب الموقف الفكرى والنقدى، عن حياة حافلة، مخلفا رصيدا هائلا من النتاج ذى الجوانب المتعددة الفلسفية والاجتماعية والنقدية والفكرية والسياسية، والتى تمثلت فى عشرات الكتب والمقالات.

وسوف نكتفى بالنظر إلى هذا البناء الشامخ من زاوية واحدة، زاية النقد الأدبى، وفى مجال الرواية خاصة، لأن البحث فى كل الجوانب بل الجوانب المتعلقة بالنقد الأدبى عنده لايمكن أن تستوعبه مقالة أو دراسة واحدة أو كتاب واحد، فقد كان- رحمه الله - ثريا وعميقا إلى حد بعيد، شاملا متشعب الجوانب متعدد المصادر والمواهب، ومع ذلك - بخلاف كثيرين من المشتغلين فى البيئة العربية بالأدب والنقد أو بالفلسفة فى الوقت الحاضر- صاحب منهج لا يمكن فصل جانب من جوانبه تلك دون التطرق إلى سائر الجوانب، وذلك لأنه من القليلين الذين يملكون نظرية متكاملة فى المعرفة، تجمع بين النقد والإبداع الفنى والدراسة الأدبية والفكر والسياسة والثقافة، كل ذلك فى بوتقة واحدة أو فى نظرية معرفية أو ثقافية ذات بنية متكاملة ومتطورة.

هذه السمة المميزة للفكر النقدى عند محمود أمين العالم تعد ميزة ومشكلة فى وقت واحد، لأنها تتطلب من الباحث الذى يحاول فهم منهجه النقدى أن يلم بكل إنتاجه الفكرى والفلسفى، وأن يلم بالمراحل والظروف التاريخية والثقافية التى صاحبت كل مرحلة فى حياته وفى الحياة السياسية والثقافية المصرية والعربية بل العالمية، قبل أن يصدر عليه حكما أو يدلى فيه برأى، ولذلك فإن بعضا ممن تناول أعماله النقدية انزلقت أقلامهم فألصقوا بنظريته النقدية أحكاما سابقة التجهيز، فوصفوها مرة بأنها تنتمى إلى النقد الاجتماعى، ومرة أخرى إلى النقد الأيديولوجى، ومرة ثالثة إلى مدرسة المضمون، ومرة رابعة إلى النقد الماركسى، كل واحد من

هؤلاء لمس جزءا من الحقيقة وليس الحقيقة نفسها، إذ الحقيقة أن هذه النظرية لا يمكن أن توصف إلا بأنها (نظرية محمود أمين العالم النقدية)، نعم لقد أفاد محمود العالم من النظرية الاجتماعية فى النقد، وأفاد من النقد الأيديولوجى الماركسى، وأفاد من نظرية الالتزام، وأفاد من النقد العربى القديم، بل أفاد من النظريات البنيوية التى عارضها، وامتزج كل ذلك بمعارفه الفلسفية ومواقفه السياسية والثقافية المتفاعلة زمانيا مع الأحداث، وأخرج لنا فى النهاية هذا المنهج النقدى النامى المتطور فى النقد الأدبى.

بدأ محمود أمين العالم مشواره النقدى فى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات، وكانت فلسفة العلوم أو الفلسفة العلمية هى المدخل العام الذى سلكه فى دراسة النص الأدبى، بل فى الثقافة والسياسة والتاريخ والوعى الإنسانى أو فى دراسة العلوم الإنسانية جملة، وغايته من كل ذلك هو البحث عن القوانين التى تحكم الظواهر الطبيعية والإنسانية والفنية، والتى أطلق عليها مصطلح "الضرورة"، ومن الجدير بالذكر أن الفلسفة العلمية نفسها كانت الباب الذى دخل منه معظم أصحاب النظريات الأدبية الحديثة ومنهم الشكلانيون الروس والبنيويون وأكثر النظريات المتأثرة بالألسنية، لكن محمود العالم اتخذ له مسارا مغايرا بل ربما يكون مناقضا للطريق الذى سار فى النقد الشكلانى والبنيوى والألسنى.

يقول العالم عن هذه المرحلة المبكرة من حياته النقدية :" الواقع أننى دخلت باب النقد الأدبى من باب أوسع هو باب الفلسفة العلمية أو فلسفة العلوم بوجه خاص، كنت مشغولا بقضية الضرورة فى

العلوم عامة، سواء العلوم الطبيعية والدقيقة أو العلوم الإنسانية، هل هناك علاقات ضرورية فى الأشياء، وبين الأشياء ؟وما هى طبيعة وحدود هذه العلاقات الضرورية؟ وما الفرق بين الضرورة فى العلوم الطبيعية والضرورة فى العلوم الإنسانية؟ والقانون العلمى هو مظهر من المظاهر المحددة لهذه الضرورة، ولهذا انشغلت بمفهوم الضرورة فى الفيزياء فى البداية، وإن كنت درست هذه الضرورة من زاوية عكسية أى فى نقيضها الظاهرى وهو المصادفة التى اعتبرتها فى نهاية دراستى إحدى الموجهات الأساسية للضرورة، وحاولت أن أؤسس فى نهاية الدراسة مفهوم التاريخ والواقع والتطور والوعى والحرية على أساس هذه الضرورة المصادفة".(٧٢)

هذه المرحلة المبكرة التى بدأت سنة ١٩٤٩ وازدهرت من ١٩٥٤ إلى ١٩٥٩ غلب عليها الجانب النظرى، كما امتزج فيها التنظير النقدى بالتنظير السياسى والثقافى والأيديولوجى، ويمثل هذه المرحلة كتاب " فى الثقافة المصرية " الذى أصدره سنة ١٩٥٥ بالاشتراك مع رفيقه الدكتور عبد العظيم أنيس، ويعلل محمود أمين العالم غلبة الجانب النظرى على نقدهما فى هذه المرحلة بأنه هو وزميله عبد العظيم أنيس لم يتمكنا آنذاك من امتلاك الوسائل الإجرائية التى تتيح لهما حسن تطبيق الرؤية النظرية، كما يعلل غلبة الجوانب السياسية والاجتماعية والأيديولوجية على النقد الأدبى فى هذه المرحلة بـ"أن الممارسة النقدية كانت تتم فى سياق محتدم بالأحداث والصراعات الوطنية والاجتماعية والديمقراطية والقومية العاصفة".(٧٣)

ولعل أبرز فصل – له علاقة مباشرة بالنقد الأدبى – من فصول كتاب " الثقافة المصرية " هو ذلك الفصل الذى يتضمن رد العالم وأنيس على كل من طه حسين والعقاد فيما نسباه لهما من تغليب المضمون الاجتماعي على الصياغة أو على اللفظ – حسب تعبير طه حسين –، وهو بعنوان " الأدب بين الصياغة والمضمون" ويقولان فيه(أى العالم وأنيس): " ونحب أن نقرر أولا أن ما تتهم به حركتنا النقدية من تغليب للجانب الاجتماعى، إنما يرجع إلى ما أشاعه هؤلاء الأدباء القدامى من فهم قاصر لهذه العلاقة بين صورة الأدب ومادته، وإلى ما يتميز به أدبهم من جمود وانفصال عن حركة الحياة".(٧٤)

والذى يقرأ الردود التى فصلاها يدرك بسهولة أنهما يفكران بطريقة مختلفة تماما عما كان يفكر فيه طه حسين والعقاد، فهما فى واد وطه حسين والعقاد فى واد آخر، ليس من حيث الصيغ الاصطلاحية فحسب، بل من حيث المفاهيم الجوهرية، فعلى الرغم من أن طه حسين كان يدعو منذ العشرينيات إلى أن يكون الأدب صورة من الحياة الاجتماعية فإن محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس يريان أن العلاقة بين الأدب والحياة الاجتماعية ليست مجرد علاقة الأصل بالصورة –كما فهم طه حسين –، بل هى علاقة تفاعلية نامية يشارك كل جانب منها فى إثراء الجانب الآخر، وعلى الرغم من العقاد كان ينادى بالوحدة العضوية فى العمل الأدبى غير أن العالم وأنيس يريان أن العقاد لم يفهم هذه الوحدة كما فهماها.

إذ كان العقاد وطه حسين يريان أن الأدب لفظ ومعنى، أو شكل ومضمون، لكن العالم وأنيس كانا يريان أن ما كان يظنه طه حسين

شكلا إنما هو في الوقت نفسه مضمون، فلا وجود للمضمون بلا شكل ولا وجود لشكل بلا مضمون، لأنهما يريان أن صورة الأدب ليست هى الأسلوب الجامد وليست هى اللغة بل هى " عملية داخلية فى قلب العمل الأدبى لتشكيل مادته وإبراز مقوماته"(٧٥) الصورة عندهما إذن عبارة عن عامل وظيفى تتمثل فيه المادة، ومادة الأدب عندهما ليست هى المعانى المجردة، بل هى أحداث " لا من حيث إنها أحداث وقعت بالفعل، ويشير العمل الادبى إلى وقوعها، بل هى أحداث تقع وتتحقق داخل العمل الأدبى نفسه، ويشارك التذوق الأدبى فى وقوعها وتحققها، وهى بدورها عمليات متشابكة متفاعلة يفضى بعضها إلى بعض إفضاء حيا"(٧٦) وهكذا يفهمان العمل الأدبى على أنه تركيب عضوى وظيفى يتألف من عمليات بنائية متكاملة تكاملا وظيفيا، وهنا تصبح الدلالة الاجتماعية فى الأدب صورة أدبية نامية ومتطورة، ليست منفصلة عن الأحداث الاجتماعية والسياسية بل هى نتاج لها وفى الوقت نفسه مشاركة فى مسيرتها.

ولكى نفهم هذه العلاقة البنيوية الوظيفية بين الدلالة الاجتماعية والصورة الأدبية عند محمود أمين العالم علينا أن ننتقل إلى ما كتبه بعد ذلك بسنوات فى مقدمته النظرية لكتابه "تأملات فى عالم نجيب محفوظ " تحت عنوان " لا شىء بغير صورة "ويقول فيه :" ما من عمل بغير صورة، بغير شكل، بغير صياغة، ولست أقصر هذا الحكم على الأعمال الأدبية أو الفنية فحسب، وإنما أعنى كل عمل، أى عمل صناعيا كان أو تجاريا أو زراعيا أو علميا خالصا"(٧٧) ويضرب لذلك مثلا بشكل الشجرة – أى شجرة – مهما كانت كبيرة أو صغيرة، إذ

يرى أن شكلها نفسه مرتبط بوظيفتها وفى الوقت نفسه مرتبط بوجودها، فهل يمكن تصور شجرة بدون جذور فى الأرض وجذوع على وجه الأرض وفروع وأغصان وأوراق، فهذه الصورة الشجرية كما يقول مرتبطة بالوظائف الأساسية للشجرة، ثم ينتقل إلى مثال آخر، وهو "العجلة " يقول :" وفى العجلة يرتبط الشكل بالوظيفة ارتباطا وثيقا، هل يمكننا أن نعتبر الاستدارة مجرد إطار خارجى للعجلة؟ أو هى جزء أساسى من وجودها، يحقق وظيفتها، ويبرز فاعليتها، وبغير هذه الاستدارة الشكلية، تفقد العجلة وجودها ووظيفتها، بل تصبح موضوعا آخر، وظيفة أخرى، وجودا آخر"(٧٨) ومثل ذلك فإن هذا الشكل الوظيفى الذى يحتوى المضمون الاجتماعى يطلق عليه محمود أمين العالم مصطلح " المعمار الفنى " هذا المعمار الفنى هو صورة المادة الاجتماعية، مضمونها هو نفسه شكلها الذى لا وجود لها بدونه، والتى بدونها لا يكون الأدب أدبا، أما ما يطلق عليه ألنقاد التقليديون مصطلح " اللفظ " أو مصطلح " الشكل" فهو عند محمود أمين العالم ليس إلا إطارا خارجيا للنص، ولا علاقة له يالدلالات الاجتماعية العميقة.

ويرى أن هذا المعمار الفنى فى العمل الأدبى يصبح جميلا جمالا أدبيا عندما يتحقق فيه الاتساق والتآزر بين الصورة والمادة(٧٩) أى بين المضمون الأدبى الذى هو عبارة عن أحداث داخل العمل الأدبى وبين المواقف والوقائع الاجتماعية المعيشة، ولكن ليس هو ذلك التوحد المطلق بين الشكل والمضمون الذى نادى به كروتشه، لأن هذا التوحد الرومانسى عند كروتشه يلغى المضمون تماما، ويجعل العمل الأدبى

مجرد تهويمات شكلية لا ترتبط بالمضمون، سواء أكان هذا المضمون أخلاقيا أم أيديولوجيا أو اجتماعيا، ولعل لويس عوض كان أكثر صراحة فى التعبير عن هذا الاتجاه الذى يشترك فيه مع رفيقيه محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، فقد رأى لويس عوض أن الثورة الأيديولوجية لا بد أن تلازمها ثورة تعبيرية، والثورة التعبيرية تستلزم بالضرورة ثورة أيديولوجية، يقول : " وكما أن برنامج الثورة الفرنسية كان هدم النظم السياسية والاقتصادية التى قام عليها المجتمع الأرستقراطى فى القرن الثامن عشر، كذلك كان برنامج الثورة الرومانسية هدم الأصول الفكرية والفنية للأدب الأرستقراطى فى القرن الثامن عشر"(٨٠) ومعنى ذلك أن الوعى الفنى والوعى الأيديولوجى متلازمان، وأن الثورة الفنية تتبعها بالضرورة ثورة أيديولوجية والعكس صحيح.

ولذلك فإن النقد الأدبى عند محمود أمين العالم " ليس دراسة لعملية الصياغة فى صورتها الجامدة فحسب، بل هو استيعاب لكافة مقومات العمل الأدبى، وما يتفاعل فيه من علاقات وأحداث وعمليات، وبهذا يصبح الكشف عن المضمون الاجتماعى ومتابعة العملية الصياغية فيه مهمة واحدة متكاملة"(٨١)، ومن ثم يصبح الناقد الأدبى ناقدا إيجابيا ثائرا يشارك فى الحياة ولا ينعزل عنها، ويصبح الأدب نفسه ذا وظيفة أيديولوجية واجتماعية وفى الوقت نفسه جمالية.

أما المرحلة الثانية من مراحل الحياة النقدية والفكرية عند محمود أمين العالم فيرى أنها تشمل الأعمال النقدية التى كتبت بعد خروجه من المعتقل فى منتصف الستينيات، ويمثل هذه الفترة كتابه "

تأملات في عالم نجيب محفوظ "، وتتميز هذه المرحلة بميزتين: الأولى أنها كانت ذات طابع تأملي عميق، لأن معظم أفكارها كانت عبارة عن تأملات هادئة وخواطر انشغل بها عقله أثناء خلواته الطويلة إبان سنوات اعتقاله في سجن المحاريق بالواحات الخارجة، أما الميزة الثانية فهو ميلها للجانب التطبيقي، وبخاصة في مجال الرواية، نعم تطرق العالم إلى نقد القصة القصيرة، وإلى نقد الدراما، وأبدع في مجال الشعر، لكن جل إنتاجه النقدى التطبيقى - وربما النظرى أيضا - ينصب على فن الرواية خاصة، لأن الشكل الروائى - كما يرى - أقدر الأشكال الفنية للتعبير عن الواقع، فالرواية كما يقول : "تكاد أن تصبح الوعى الإبداعى الأدبى بالنسيج العميق المتشابك لخبراتنا الإنسانية التاريخية المعاصرة، في خصوصيتها وعموميتها.. وذلك لأن طبيعتها البنيوية أتاحت لها إمكانية أن تحتوى داخل بنيتها مختلف الأشكال التعبيرية الأدبية والمعرفية الأخرى من شعر وقصة ومسرح وفكر وفلسفة ومنجزات علمية وتكنولوجية ومكتشفات جغرافية وعلمية"(٨٢) فلم تعد الرواية كما كانت عند نشأتها أسيرة للتعبير عن الطبقة الوسطى بل أصبحت الشكل المناسب للتعبير عن المواقف الطبقية والهموم والتطلعات والأزمات النفسية والاجتماعية والفكرية والحياتية " واقتحمت ساحات الفعل السياسى والاجتماعى للجماهير الشعبية".(٨٣)

كما أنه يتنبه إلى خصيصة دقيقة في السرد الروائى بل في السرد الأدبى عموما تؤهل هذا السرد كى يكون الشكل الفنى المناسب للتعبير عن الحركات الأيديولوجية الثورية، هذه الخصيصة

تتمثل – كما يقول– فى أن الواقع الروائى الفنى عبارة عن رفض للواقع السائد، وأنه رفض يتحقق بإبداع عوالم متخيلة بديلة أو بإعادة تشكيل معطيلت العالم الخارجى تشكيلا قد يكشف جوهر نواقصه.(٨٤) وهذا ما يذكرنا بالاتجاه الذى اتخذه السرد فى التراث العربى، إذ كان – بخلاف الشعر – المعبر عن الرغبة فى التمرد على السلطة فى الواقع السائد ومحاولة تفكيكها، متمثلا فى العمل على تفتيت سلطة الاستبداد السياسى فى كليلة ودمنة، أو سلطة الاستبداد الاجتماعى فى ألف ليلة وليلة، أو استبداد السلطة التاريخية للعادات الجاهلية فى القصص القرآنى.

على أى حال فإن محمود أمين العالم كان يرى أن الخطاب الروائى هو خطاب أيديولوجى بالضرورة، لأن " الأيديولوجية فى الخطاب الروائى – كما يقول – أيديولوجية محايثة، باطنية، نابعة من بنيته الداخلية من ناحية، وهى كذلك أيديولوجية وظيفية تتحقق بمدى ودلالة تأثيره الموضوعى الخارجى من ناحية أخرى".(٨٥)

وهنا يتعرض محمود أمين العالم لقضية أخرى فى السرد الروائى تنشأ من علاقة الخطاب الروائى بالأيديولوجيا، وتتعلق هذه القضية بقصدية الأيدولوجيا أو عدم قصديتها فى العمل الأدبى، هل العمل الأدبى صياغة مقصودة يهدف الأديب من ورائها إلى إيصال رسالة أيديولوجية أو سياسية خاصة للمتلقى؟ كما هو الشأن فى الأدب الحزبى والتربوى والوعظى؟ أم أنه صياغة جمالية بصرف النظر عما قد يحمله من دلالات غير مقصودة كما فى مدارس الفن للفن ؟

إن معالجة العالم لهذه القضية يذكرنا بنظريتين جماليتين فى التراث النقدى والبلاغى العربى القديم، لا نشك فى أن العالم كان على دراية بهما، إحداهما عرفت بنظرية المعنى، وتبدو ثمرتها عند عبد القاهر الجرجانى فى كتاب أسرار البلاغة، حيث يرى أن اللفظ خادم للمعنى، فهو يقول عن الألفاظ :"إنك تقتفى فى نظمها آثار المعانى وترتيبها على حسب ترتيب المعانى فى النفس"(٨٦)، ويرى أن الجمال فى التعبيرالأدبى ينشأ من الحرية التى يتحلى بها المعنى وأن القبح الذى نلمسه فى النماذج البديعية المتكلفة ينشأ من تكبيل اللفظ لحرية المعنى، والنظرية الثانية عرفت بنظرية اللفظ، وزعيمها الجاحظ إذ يرى أن الشعر جنس من النسج وضرب من التصوير، وأن العبرة باللفظ، لأن المعانى عنده مطروحة فى الطريق، ويلخص الفخر الرازى الفارق بين النظريتين، فى أن النص الذى يقصد فيه الأديب إلى المعنى قصدا أوليا ثم يأتى بالألفاظ الدلة عليه لا يسمى شعرا بل يسمى حكمة، حتى إن جاء موزونا مقفى، وأن النص الذى يقصد فيه الأديب إلى اللفظ قصدا أوليا ثم تنسال المعانى بعد ذلك منه بدون قصد يسمى شعرا، لأن الأصل فى الشعر هو اللفظ، أما الحكمة فالأصل فيها هو المعنى، يقول :" الشاعر يقصد إلى اللفظ قصداً أوليًا ثم تأتى المعانى بعد ذلك، أما الشارع (الحكيم) فيقصد إلى المعنى قصداً أوليًا ثم تأتى الألفاظ بعد ذلك خدماً للمعنى "فالشارع يكون اللفظ منه تبعاً للمعنى، والشاعر يكون المعنى منه تبعاً للفظ".(٨٧)

إذا جاز لنا أن نفهم موقف محمود أمين العالم من قضية (القصد الأيديولوجي)في الرواية في ضوء هذا الفكر النقدي القديم، فإنما ينبغي أن نقبل هذا الفهم تجاوزا، لأن مفهوم اللفظ عند القدماء ليس مطابقا تمام المطابقة لمفهوم الصورة عند العالم، وإن كانا معا يشيران لمفهوم الشكل، كما أن مفهوم المعنى أو الحكمة ليس مطابقا لمفهوم المضمون الأيديولوجي، وإن كانا معا يشيران إلى الفكر، إذا جاز لنا ذلك فإننا نجد محمود أمين العالم يسلك طريقا ثالثا، فهو لا يقر بأن العمل الروائي ناشيء عن أيديولوجية قصدية أي عن رسالة هادفة، ولا يقر أيضا بأن الأدب بلا هدف، بل يرى أن المضمون الأدبي هو الذي ينبع من بنية الخطاب الروائي، فالخطاب الروائي كما يقول " ليس تشكيلا لأيديولوجية، بل هو أيديولوجية نابعة من التشكيل"(٨٨) وهذا ما يسميه العالم بـ" المعنى الصحي والصحيح للالتزام في الأدب الذي لا يتعارض مع حرية الأديب ولا مع فنية الأدب، ولا يسقط على الأدب إلزاما فكريا أو اجتماعيا من خارجه"(٨٩) فالأديب لا يعبر بالكلام المباشر أوالتعليق أو بالحوار المحمل بالنوايا، بل يعبرعن طريق تخطيط المعمار الفني والعلاقات، " يتكلم بالمقابلة والتوازن والتناقض والتعاقب والالتحام والتنافر بين الأحداث والشخصيات".(٩٠)

ثم يطبق محمود أمين العالم - هنا - منهجه العلمي الذي تحدث عنه في المرحلة السابقة والذي يعتمد على ما أسماه "قانون الضرورة" يطبقه على مجموعة من النصوص الروائية والقصصية القصيرة والمسرحية وبخاصة روايات نجيب محفوظ، ويحاول

استنباط القوانين التى تحكم العالم الفنى لكل ما أبدعه نجيب محفوظ من ناحية، ثم يعمل على استنباط القوانين التى تحكم كل عمل روائى على حدة، لأن محمود أمين العالم يرى أن "هناك محاور وثوابت وهياكل أساسية يتحرك بها هذا العالم (عالم نجيب محفوظ)مهما تجددت ونمت وتطورت وتعمقت، فكرا أو منهجا أو أسلوبا"[٩١] مثل قوانين القدر والمصادفة، والإحساس بوطأة الزمن، هذه القوانين تشبه القوانين الطبيعية فى الفيزياء، لكنه يرى الفارق بين القوانين الطبيعية والقوانين الفنية أن الأولى عامة وشاملة ولا تختلف بين نموذج وآخر، فالقوانين التى تحكم الطفو أو المغنطة هى قوانين واحدة تشمل جميع الأجسام أو جميع قطع الحديد، لكن القوانين الفنية تنبع من داخل الأعمال الفنية نفسها، ومن ثم فإن كل عمل فنى له خصوصيته، وفى الوقت نفسه له قوانينه أو ضروراته المنطقية والجمالية.

ومن ثم فإن تطور هذه الضرورات ونموها وتلونها هو الذى يحكم التطور التاريخى لروايات نجيب محفوظ، لأنها هى التى تحكم تطور المعمار الفنى فى أعماله، فهو يقول عن هذه الحتمية القدرية فى الإنتاج الأدبى لنجيب محفوظ :" إن دقات القدر التى سمعناها فى أول رواياته (عبث الأقدار) التى صدرت عام ١٩٣٨، نعود فنسمعها فى قصة " كلمة غير مفهومة " فى مجموعته القصصية القصصية قبل الأخيرة (خمارة القط الأسود) التى صدرت عام ١٩٦٨ نبوءة هنا وحلم هنا لكن النتيجة واحدة، هى انتصار القدر الغريب مهما صارعناه وتحديناه"[٩٢] هذا القدر يتجلى فى الروايات التاريخية عند

نجيب محفوظ مثل رادوبيس وعبث الأقدار وكفاح طيبة، ويتجلى فى روايات المرحلة الاجتماعية مثل القاهرة الجديدة وخان الخليلى وزقاق المدق والثلاثية، كما يتجلى فى روايات المرحلة الفلسفية، فى روايات الشحاذ واللص والكلاب وميرامار، ففى الروايات التاريخية يتحول محفوظ من المفهوم الفلسفى التجريدى إلى مفهوم فنى تشكيلى عن طريق ارتباطه بالمتابعة التاريخية ذات الاتجاه الواحد، ومن ثم يتحول القدر إلى إيقاع موسيقى، أو إلى تقنية فنية، ومن جانب آخر تتحول المصادفة إلى عامل أساسى لبناء الأحداث وتطويرها وتعميقها، لأن المصادفة فى هذه الروايات - كما يرى العالم - ليست خروجا على النظام أو خلخلة فى بناء الرواية، وليست نقيضا للنظام بل تعبيرا عن مستوى آخر من الضرورة، مستوى أعمق من أن يفهمه عقل الإنسان المحدود، وأبعد من أن يدركه بحواسه القاصرة، إنه تعبير عن حكمة عليا دقيقة وحتمية، لكن الإنسان يفاجأ بها لأنه أضعف من أن يهتدى لقانونها، فالمصادفة فى هذه الروايات لاتبنى الحدث الروائى فحسب - كما هو الشأن فى قصص المغامرات والعجائب - بل تفلسف هذا الحدث.

وفى الروايات الاجتماعية يتخذ القدرشكل الحتمية التاريخية والاجتماعية، والتى تجعل الظروف الاجتماعية أقوى من أن تتيح للإنسان أن يتحكم فى مصيره، فإن الفلسفة الاجتماعية هى التى تصوغ نمط المصادفة.

أما المرحلة الثالثة والأخيرة للتطور النقدى عند محمود أمين العالم فيحددها هو بالفترة التى أعقبت عودته من أوربا منذ سنة

١٩٧٧، ويمثلها كتاب "ثلاثية الرفض والهزيمة" ويقول عن هذه المرحلة :" كانت مثل المرحلة الثانية امتدادا للمرحلة الأولى فى الخمسينيات، من حيث الحرص على الدلالة الاجتماعية، وإن تكن – فى تقديرى – أنضج من تلك المرحلة الثانية"[٩٣] لكن أهم ما فى هذه المرحلة هو استيعاب محمود أمين العالم لبعض المناهج النقدية الغربية، وبخاصة المناهج البنيوية وما بعد البنيوية، والإفادة منها والرد عليها وبيان نقائصها، إذ يرى العالم أن أهم ما يختلف فيه منهجه فى المعمار الفنى، أو ما يميزه عن هذه المناهج البنيوية وما بعدها

١- أن هذه المناهج "تعزل النص الأدبى عن سياقه الاجتماعى والتاريخى والثقافى والإنسانى عامة".[٩٤]

٢- وأنها كانت ثمرة لترف فكرى أفرزته المجتمعات الغربية التى أوصلتها الأنظمة الرأسمالية إلى طريق ثقافى مسدود، ومن ثم فإنها تصرف الأنظار عن الوظيفة الحقيقية للأدب، وهى المشاركة فى قضايا المجتمع.

٣- أنها تخضع التعبير الإبداعى للأدب لقواعد اللغة مما يقلص التجربة الأدبية، ويجعلها تجربة آلية.

٤- أنها لا تملك أداة للمفاضلة بين العمال الجيدة والأعمال الرديئة.

٥- وأخيرا أنها تهمل دور الذوق فى المقاربة النقدية للنص.[٩٥]

ورغم هذا الرفض للبنيوية الغربية فإن القراءة الدقيقة لما كتبه العالم فى هذه المرحلة وبخاصة كتابه " ثلاثية الرفض والهزيمة

يكشف عن تأثره بهذه المناهج البنيوية الغربية تأثرا واضحا، وليس أدل على ذلك من أنه استبدل مصطلحاته التى كان قد استخدمها فى المرحلتين السابقتين بمصطلحات بنيوية، وذلك مثل مصطلح "البنية " الذى أحله فى مواطن كثيرة محل مصطلحه القديم " المعمار الفنى " ومثل استخدامه مصطلحات التصميم والإيقاع والبناء والتوازى والرؤية، فمنهجه الجديد فى هذه المرحلة كان قريبا إلى حد ما من البنيوية التوليدية.

ومع ذلك فإن هذا المنهج المتميز والمتطور لا يمكن وصفه بالبنيوى ولا بالاجتماعى أو الأيديولوجى، وإنما يوصف فقط بأنه "منهج محمود أمين العالم النقدى" رحم الله محمود أمين العالم المفكر والناقد والفيلسوف والموقف.

القراءة التفكيكية للنص

مفهوم القراءة التفكيكية

سوف نتناول هنا جانباً واحداً من التفكيك وهو الجانب المتعلق بقراءة النصوص، وبخاصة النصوص الأدبية، وعلاقة الفكر التفكيكى بالنظريات النقدية المتعلقة بقراءة النصوص الأدبية وتقويمها، وأثر ذلك على الكتابات النقدية العربية التى تدعى أنها تأثرت التفكيكية.

لأن هذا الجانب الخاص بالقراءة هو الذى يعنينا فى مجال النقد الأدبى ونظرية النقد. كما أن من المعروف أن معالجة النصوص والانطلاق منها هو الجانب الأبرز فى الفكر التفكيكى عامة، فالتفكيكية نفسها منذ نشأتها على يدى جاك دريدا لا تعدو كونها إستراتيجية أو " منهجا لقراءة النصوص"(٩٦) كما أننا نرى أن هذه السمة هى التى بقيت الآن من التفكيكية بعد أن طويت صفحتها

وهدأت الزوابع التى أثارتها المعارك الفكرية بين أنصارها وخصومها. ولهذا فإن ج دوجلاس يقول: " إننى أؤكد أن التفكيك لن يكون شيئاً إن لم يكن طريقة للقراءة".(٩٧)

وفى هذا الإطار فإننا لن نتناول المبادئ والأسس التى قامت عليها الفلسفة التفكيكية إلا بالقدر الذى يخدم هذا الهدف ومن الزاوية التى تساعد على إلقاء الضوء عليه، ولن نتتبع تاريخها وتطورها أو جذورها الفلسفية والثقافية إلا فى هذا الإطار نفسه، هذا الهدف البحثى يفترض وجود قراءة نقد أدبية ذات استراتيجية خاصة تعتمد على الفلسفة التفكيكية تسمى " القراءة التفكيكية " فماذا يقصد بالقراءة عند التفكيكيين؟ وهل هناك حقيقةً قراءة تفكيكية خاصة للنص الأدبى تختلف عن قراءة النص الفلسفى يمكن أن يطلق عليها مصطلح " قراءة تفكيكية "؟ وما سمات هذه القراءة التفكيكية؟ وكيف تأثر النقاد العرب بهذا النوع من القراءة؟.

فعلى الرغم من أن جاك دريدا مؤسس الفكر التفكيكى اهتم اهتماماً كبيراً بتحديد مفهوم خاص للكتابة فأفرد له كتاباً أسماه (علم الكتابة) فإنه لم يفعل مثل ذلك بالنسبةٍ للقراءة، كما أنه فى هذا الكتاب المشار إليه لم يجعل القراءة مقابلاً للكتابة، بل جعل المقابل لها هو الصوت اللغوى، مما يدل على أنه فى مناقشته لميتافيزيقا تهميش الكتابة ومركزية الحضور الصوتى فى الثقافة الغربية، إنما كان يعنى الكتابة فى مستواها الأول: مستوى النقش الخطى، أو الأشكال البصرية الدالة على الأصوات أو الدالة مباشرة على المعانى، كالحروف وكالرموز الرياضية، ولم يكن يقصد الكتابة فى

مستواها الأخر أى التى بمعنى الإبداع أو التأليف، إذ إن المقابل للكتابة بمفهومها هذا هو القراءة، ليس القراءة التى تعنى تحويل الحروف إلى أصوات وإنما التى تعنى " الإدراك والفهم والتحليل والتمييز الاكتشاف والنقد " ولعل أدق عبارة تحدد النموذج الذى ارتضاه دريدا عن مفهوم القراءة بهذا المعنى هى العبارة التى استشهد بها هو ونقلها فى كتابه (علم الكتابة) عن الحاخام أليعازر فى وصف قراءته للتوراة، حيث يقول: " لو كانت كل البحار من مداد، وكل البحيرات مزرعة للأقلام، وكانت السموات والأرض صفحات، وكان كل البشر يعرفون الكتابة فلن يدركوا التوراة التى تعلمتها أنا، فى حين أن التوراة فى حد ذاتها تكون محصورة فى مقدار ما تحمله من مداد طرف فرشة مغموسة فى البحر".(٩٨) فالحاخام أليعازر هنا يصرح بأن المعانى التى يقرأها فى النص التوراتى غير ثابتة بل غير متناهية، وغير محدودة، رغم محدودية النص ذاته، وهذا ما أطلق عليه دريدا " لانهائية المعنى " وهذا أيضاً جوهر فهم دريدا لميتافيزيقا الحضور، إذ تشير عبارة الحاخام إلى أن المعرفة للأشياء ومنها النص غير محدودة بحدود العالم المدرك أو بحدود النص المقروء.

وهذا الفهم المبدئى للقراءة عند دريدا يكشف لنا جانباً من جوانب التفكيك والتى تعنينا فى مجال بحثنا، هذا الجانب هو أن معالجة التفكيكين للنص إنما تتعلق بكيفية البحث عن المعنى فى النص، فهم -بخلاف البنيويين - لا يبحثون فى بناء النص بل فى هدم هذا البناء، إنهم ينظرون إلى العلاقة بين الجسد النصى اللغوى الدال وبين المعانى اللطيفة المتحولة التى تتبدل على هذا الجسد المحسوس،

وهذا التوجه يجعل التفكيك فى تعامله مع النص يتقاطع وأحيانا يتوازى مع اتجاهات ومدارس نقدية كثيرة اهتمت بمعالجة النصوص وكيفية فهمها سواء أكانت هذه المدارس سابقة على ظهور الحركة التفكيكية أم معاصرة لها، مستفيدة منها أم ثائرة عليها، وأبرز هذه المدارس ثلاث: البنيوية، والمدرسة اللسانية السميولوجية، والاتجاهات التأويلية الهرمنيوطيقية.

أولاً: التفكيك والبنيوية:

يدرج كثير من المؤرخين التفكيك في إطار ما يسمى بـ "ما بعد البنيوية " أو "ما بعد الحداثة"(٩٩) وينظرون إليه على أنه الحركة النقيض أو الفكر المتمرد الثائر على الفكر البنيوى الحداثى، ومن ثم فإنهم يجعلونه مجرد رد فعل لسطوة الفكر الحداثى والفكر البنيوى، كما يجعلون مفهومه مفهوماً إسناديًا، لا يفهم إلا إذا فهم الاتجاه المسند إليه (الحداثة أو البنيوية).

وإذا نظرنا إلى معالجة التفكيكيين للنص ووازناها بمعالجة البنيويين له فإننا سوف نلمح هذا الاختلاف البين الذى يصل من ناحية أدواته وأهدافه إلى درجة التناقض، فالفكر البنيوى بل الفكر الحداثى عموما يعتمد على الوثوق المطلق واليقينى فى العلم المعيارى التجريبى، وأن الهدف عندهم من معالجة النصوص الأدبية أو غير الأدبية هو اكتشاف القوانين العامة التى تحكمها، فليس الهدف من دراسة النص عند البنيويين الحصول على المعنى، أو الآليات التى توصل إليه، بل هدفهم إيجاد آلية أو منهج علمى صارم ومحدد، يتناول مادة فيزيقية محددة تقبل التجربة وإعادة التجربة، وهى اللغة،

فالبنيويون يستهدفون تحويل المعالجة النصية إلى علم، والناتج الذى يخرجون به من اقترابهم من النص ليس هو المعنى أو الدلالة بل هو القوانين، القوانين التى تحكم تركيب النص، والتى تشبه القوانين التى تحكم سائر الظواهر الطبيعية، أو العناصر المادية الموجودة فى الطبيعة، والعلة فى هذا الاتجاه - كما سبق القول - هو أن الاتجاهات البنيوية إنما ترعرعت فى ظل الفكر الحداثى المنبهر بالعلم التجريبى بل المؤمن بهذا العلم إلى درجة اليقين، أما التفكيك وسائر الاتجاهات المعاصرة له فقد ظهرت بوصفها مظهراً لانهيار هذا اليقين العلمى، بعد اكتشاف خرافة الحقيقة العلمية المطلقة، وبعد انهيار الأمل فى وهم السعادة البشرية المنتظرة من نتائج العلم، وبعد ما لمس الإنسان الأوروبى النتائج العلمية المدمرة فى الحربين العالميتين، المنطلق الفكرى لكل من البنيوية والتفكيك إذن مختلف بل متناقض، ومن ثم اختلفت بل تناقضت معالجتها للنص.

البنيوية إذن تعالج القوانين المنطقية الثابتة التى تحكم بنية النص فى كل زمان وفى كل مكان، سواء أكانت هذه القوانين تتعلق بالوظائف النصية، أم تتعلق بالمتن الحكائى والمبنى الحكائى، أم تتعلق باللغة المعيارية واللغة الشعرية، أو غير ذلك، فهى فى مجملها لا تلتفت إلى العوامل الزمانية التاريخية أو النسبية، أو الملامح الذاتية الفريدة، لأنها تصدر عن فكر ثابت ومستقر يؤمن بأن هناك منطقاً فى كل شىء، بدءاً من الذرة إلى الكون، وهو منطق البنية المتكاملة، وأن الوصول إلى هذا المنطق ممكن فقط عن طريق العلم، بينما يقوم التحليل التفكيكى للنص على الاعتراف بل على إخضاع

المعطيات الزمانية والتاريخية له، بل الخضوع لمعطيات كل لحظة يمر النص خلالها بعينى قارئ معين، مما يجعل القراءة التفكيكية تشبه اللحظة الرومانسية الزائلة التى لا تتكرر ولا تتماثل مع أى لحظة أخرى، وهذا ما سوف يفسر لنا التلامس العجيب بين التحليل التفكيكى للنصوص الأدبية وبعض التأثيرات الرومانسية الجديدة عند بعض النقاد التفكيكيين الأمريكيين، كما أن التحليل التفكيكى لا يبحث عن القوانين ولا عن البنى لأنه يرى أن البنية المنطقية التى تتلبس بالنص فى التحليل البنيوى مجرد وهم ميتافيزيقى من أوهام الفكر الغربى المعاصر، فقد ذهب التفكيكيون إلى أن الحضارة الغربية نهضت بالاعتماد على تضخيم سلطة العقل، والإعلاء من شأن المنطق، حتى أصبح المنطق هو المعيار الحاسم فى تقييم أى شىء، وفى بيان أهمية أى شىء، حتى تحولت هذه السلطة إلى خرافة صدقها الأوربيون، فكل شىء لا بد أن يتصور له العقل الأوربى معنى ومنطقا ونظاما هرميا يتلاءم مع العقل، يرى دريدا أن العقل الأوربى منذ أفلاطون كان لا يتصور شيئا دون أن يكون لهذا الشىء مركز يستند إليه، وبدون وجود هذا المركز لا يتصور أن يكون هناك منطق ولا معنى لشىء، إن فكرة المركزية Logo centrism التى يشير إليها دريدا تشبه مركزية الأنا عند ديكارت، فى عبارته الشهيرة " أنا أفكر إذن أنا موجود " وإذا كان ديكارت قد عثر على المحور اليقينى الذى يمكنه أن يؤسس عليه فكره المثالى – وهو وجوده هو نفسه بوصفه مفكراً – فإن الفكر الأوربى يسبب الميل الفطرى لدى الإنسان إلى إيجاد مركز، صنع لكل شىء مركزاً أطلق

عليه حيناً الوجود وحيناً آخر الماهية وحيناً ثالثاً الحقيقة، وحيناً رابعاً الجوهر وحيناً خامساً الرب، ونتيجة لذلك فإن الفكر الأوربى يتصور أن هناك دائماً أصلاً بمثابة النواة أو المحور الأصلى وأن هناك أشياء ثانوية تابعة له تدور فى فلكه تكون بالنسبة له كالحاشية بالنسبة إلى المتن والتابع بالنسبة للمتبوع، مثال ذلك أن الفكر الأوربى يجعل الخير أصلاً والشر فرعاً له، ومثل العلاقة بين الحاكم والمحكوم، وبين المعلم والمتعلم، وبين الروح والجسد، والرجل والمرأة.

وهكذا يرى دريدا أن هذه التراتبية مجرد وهم ميتافيزيقى ينبغى كشفه لأن كل طرف من طرفى هذه الثنائيات يحتاج إلى مكمل له هو الطرف الأخر، كما يرى أن هذا الفكر الأوربى يربط بين مفهومين مختلفين ويتعامل معهما على أنهما شىء واحد، هما: الوجود الموضوعى للشىء والحضور القائم على غدراكه والوعى به، بمعنى أن هذا الفكر يعد كل حاضر موجوداً، وما ليس حاضراً فليس موجوداً، وهذا حسب دريدا وهم ميتافيزيقى أيضاً، لأن قضية الوجود الموضوعى أو عدمه قد لا ترتبط بالحضور، إنها ترتبط بالمعرفة لأن الحضور ليس إلا وعيًا أو إدراكاً للشىء، لقد استند الفكر الأوربى فى فهمه للنص وللعالم كله باعتباره نصاً - كما يذهب دريدا - على مركز ميتافيزيقى صنعه هو بيديه ثم صدقه وأسند إليه كل تصوراته وبنى عليه أنظمته الفكرية المحكمة، فتخيل لكل شىء بنية ونظاماً، ومن ثم تخيل أن يكون لكل شىء معنى، ورأى أننا إذا جردنا أى نص من هذه الميتافيزيقيا فإنه سوف يصبح مجرد مجموعة من الكلمات اللغوية الحرة أو عبارة عن متواليات من المعانى المختلفة.

من هنا فإن القراءة التفكيكية لا تختلف مجرد اختلاف فقط مع المعالجة البنيوية للنص، بل تتناقض معها من حيث الأهداف، ومن حيث الوسائل، لأنهما يصدران عن مرحلتين فكريتين تتمرد إحداهما على الأخرى، أيديولوجيًا وثقافيًا ومنطقيًا، فإذا كانت البنيوية تبحث عن القواعد الثابتة التى تحكم بناء النص فإن التفكيك يبحث عن تفكيكها وتمزيقها، وإذا كانت البنيوية تقوم على الوحدة المنطقية لعناصر متكاملة من خلية واحدة، فإن التفكيك يقوم على نثار مفرق لا تجمعه الوحدة ولا التكامل بل الاختلاف فالذى يحكمه ليس البناء بل نقيض البناء.

ثانيًا: التفكيك والسيميولوجيا:

نشأت المعالجات اللغوية للنصوص - ومنها المعالجة السيميولوجية - فى ظل الفكر الحداثى نفسه الذى استظلت به البنيوية، وفى ضوء الرغبة فى الدخول بالعلوم الإنسانية إلى فردوس العلوم التجريبية، وكانت العلوم اللغوية - حقيقة - من أسبق العلوم الإنسانية التى حققت نتائج ملموسة فى هذا المضمار، بفضل الأبحاث الرائدة التى أنجزها عالم اللغويات المشهور سوسيير، ومن أبرز النتائج اللغوية التى توصل إليها سوسيير، وكان لها أثر كبير على ظهور السيميولوجيا من ناحية وعلى القراءات التفكيكية للنص من ناحية أخرى، فكرته الخاصة عن العلامات، واعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول، والعلاقة بين الدال والمدلول والمرجع.

فالسميولوجيون يرون أن كل شىء يقع فى دائرة الوعى لدى الناس فى مجتمع من المجتمعات يمكن أن يتحول لديهم إلى علامة،

ومن ثم يصبح لهذا الشيء وظيفتان فى هذا المجتمع: وظيفة نفعية وأخرى دلالية فالثعلب مثلاً له وظيفة نفعية هى كونه حيواناً بريًا، يستخدم فى حدائق الحيوان للفرجة أو يستخدم فراؤه للزينة، وفى الوقت نفسه له وظيفة أخرى دلالية فى الثقافة العربية – مثلا – تكون صورة الثعلب فيها مفيدة معنى المكر، ومثل ذلك الأسد والغراب وغيرهما من الحيوان والطير والجمادات، ويرى السميولوجيون أن كل مجتمع صاحب ثقافة يملك منظومة متكاملة من العلامات الخاصة التى تعبر عن تجاربه ويعبر بها أبناؤه عن أفكارهم وتجاربهم، وأن اللغة نفسها ليست إلا مجموعة من العلامات الصوتية، التى تشير إلى مدلولات، كما يرون أن العلاقة التى تربط بين العلامة (الدال) والمعنى الذى تشير إليه أى (المدلول) علاقة عرفية اعتبارية، أى إنه ليست هناك علاقة عضوية لازمة وأبدية بين الدال والمدلول، ومع ذلك فإنهم يرون ثبات هذه العلامة فى هذه اللغة، " فالعلاقة بين العلامة والموضوع راسخة (عندهم) فى حدود الثقافة المعينة، وراسخة أيضا فى نظرة عقل الفاعل الواعى الذى يعيش تلك الثقافة"(١٠٠) وبالتالى يمكن الاعتماد عليها فى فهم المعنى، وعلى هذا فإن النص عند السميولوجيين يحمل معنى واحداً هو المعنى الذى قصده مؤلف النص أو مبدعه، وأن قراءة النص عن طريق معرفة نظم العلامات فى الثقافة التى ينتمى إليها المؤلف يمكن أن توصل إلى المعنى، أى إلى المقاصد الحقيقية فى النص، وبذلك فإن كل نص لا يحمل إلا معنى واحداً، إلا إذا كان المؤلف قد صاغه بطريقة ملبسة تحتمل فيه العلامة أكثر من معنى، كما هو الشأن فى الألغاز والمعميات.(١٠١)

وبذلك فإن المعنى فى النص عند السيميولوجيين عبارة عنصر واحد من شكل ثلاثى، يجمع ثلاثة عناصر هى:

١- الدال (أى العلامة).

٢- المدلول (أى المعنى).

٣- المرجع (أى العرف الدلالى الذى ربط المجتمع فيه بين كل علامة ومعنى ما).

فإذا تغير المرجع تغير المعنى، كما هو الشأن فى اللفظة الواحدة التى تنطق نطقاً واحداً فى لغتين مختلفتين، فيكون لها فى كل لغة معنى مستقل لأن مرجعها فى هذه غيره فى تلك.

التقط التفكيكيون مبدأ " اعتباطية العلاقة " بين الدال والمدلول، ومبدأ تغير المعنى لتغير المرجع، وصاغوهما بطريقة تتلاءم مع الفكر التفكيكى النسبى، إذ رأى دريدا أن المعنى فى اللغة لا يتحدد بناء على هذا النظام الدلالى الذى يتحكم فيه المرجع الثقافى فى العلاقة بين الدال والمدلول، وليس الأمر بهذه الدرجة من الثبات المتوهم، وأن ما يظنه اللغويون ثباتاً مرجعيًا بين العلامة وما تدل عليه ليس عند دريدا إلا أثراً من أثار الوهم الميتافيزيقى لما أطلق عليه " وهم الحضور " أو وهم المركزية فى الفكر الأوربى كله.

يرى دريدا خلافاً لذلك أن الذى يحدد معنى أى علامة ليس العرف بل " سؤال الاختلاف " الناشئ بين المدلولات، فالذى يحدد معنى أى كلمة عند دريدا هو اختلاف معناها مع غيرها فقط وليس المرجع الثقافى أو الاجتماعى، ومن ثم فإنه يرى أنه ليس هناك معنى مطلق وتام ومستقل، لأن مفهوم هذا المعنى يتوقف على المعانى

الأخرى غير المتناهية وغير المتوقفة عن النمو والتوالد، ومن ثم فليس هناك شيء من وجهة النظر التفكيكية اسمه المعنى النهائى للنص، أو المعنى المقصود من الكلمة، مهما كانت القرائن الدالة والسياقات المحددة، فى ظل هذا المفهوم فإن معنى الكلمة فى النص يوجد دائما بطريقة ناقصة، لأن نصف المعنى دائما غائب، دائما تكون دلالة الكلمة متأهبة للإلغاء، ومن ثم فإن معنى النص يظل دائما فى حالة التباس ومراوغة وعدم تحديد، ومن ثم " فإن المعنى (عند دريدا) مؤجل باستمرار فى لعبة الدوال فى اللغة، يجب دائماً الوصول إلى المعنى لكن الوصول إليه لا يحدث أبدا"(١٠٢) إن المعنى عند التفكيكيين لا يكتمل أبداً لأن المختلفات التى يتوقف عليها اكتماله غير ثابتة ولا تامة الإدراك، فهو يشبه قطعة اللحم التى يعلقها السندباد أمام الرخ الطائر الذى يمتطى صهوته لا يصل الرخ إليها أبداً ولا يكف عن السعى للحاق بها، وكلما أمسك القارئ بمعنى يظن أنه هو المعنى الحقيقى الذى يبطل كل قراءة سابقة يكتشف أن معناه ناقص مما يدعوه إلى قراءة أخرى تبطل هذه القراءة ثم يكتشف أنها قراءة ناقصة أيضا، وهكذا فإن كل قراءة عند التفكيكيين فإنما هى نفى وإبطال لقراءة سابقة، وهكذا يمكن النظر إلى فلسفة التفكيك على أنها تنبع من أن الحقيقة دائما لا تدرك، رغم سعى الإنسان الدائب للوصول إليها، فإن هذا الإنسان كلما حاول الإمساك بها والقبض عليها يفاجأ بأن هذا الذى أمسك به ليس الحقيقة، وهذه الفلسفة - كما يقول ج دوجلاس أتكنز - يتوافق مع فلسفة الكتاب المقدس حول إدراك الحقائق.(١٠٣)

كما أن القراءة التفكيكية تتخذ من بحث المجازات اللغوية التى يستخدمها النص وتتبع أصولها وسيلة لإظهار التناقض المنطقى بين الجذور الفلسفية التى نبعت منها، فلغة النص عند التفكيكيين هى عبارة عن خليط من الاستعارات والمجازات التى تنتمى إلى ثقافات وأيديولوجيات مختلفة والتى لو بحث عن جذورها لوجدت متناقضة، ومع ذلك فإن الناس يستخدمونها دون وعى بهذا التناقض الدفين، ويضرب بشبندر لذلك مثلا باستخدام عبارة (سيولة نقدية) فى مجال المعاملات المالية، يتساءل القارئ التفكيكى عن السر فى قبول استعارة كلمة (سيولة) من الماء أو السوائل إلى النقد، ويجيب بشبندر أن الثقافة المالية المعاصرة التى تحجب العملات الحقيقية والاستعاضة عنها بالأوراق أرادت أن تعوض حالة الفقد التى يحس بها صاحب المال بمنحه الإحساس بالثقة فى سرعة تحويل الأوراق إلى عملات والعكس، إنه كما يقول مجرد إيهام بالحضور، كما أن الاستعارة تمنح إيهاماً بالتدفق والثراء، وقد تقوم الكاميرا أحياناً بالشىء نفسه عند الإعلان عن البنوك.

وفى الوقت نفسه فإن الاستعارة السابقة قد تعطى إيحاء بالتسرب والفقد والضياع للمال، كتسرب الماء، وقد تعطى إيحاء ذا طبيعة أخرى يتعلق بالطبيعة الصافية الفطرية التى تقاوم بل تنفر من الجفاف المادى للنقود وتدفع للزهد فيه.

هذا هو التناقض الذى يخفيه الحضور الميتافيزيقى والذى تكشف قراءته أكثر من دلالة فى الاستعارة الواحدة، والتى لحقت بالكلمة نتيجة لاستخدامها عبر ثقافات متعددة وأيديولوجيات متنافرة

وعصور مختلفة، وهو الأمر الذى يؤدى إلى تشويش المعنى والتباسه، هذا التشويش يرى التفكيكيون أنه مغروس فى بنية اللغة ذاتها، وأنه يفرض علينا قراءة خاصة للنصوص تقوم على إدراك هذه المتناقضات. فالألفاظ والصور فى أى نص هى - من زاوية القارئ التفكيكى - مجرد آثار وأطلال مهدمة وشواهد تدل على عشرات الناس والأجيال الذين كانوا تسكنونها عندما كانت قصوراً عامرة فى الماضى، بنى بعضها فوق أطلال البعض الآخر، وكل شىء وكل حجر يحمل تاريخاً وذكريات ومعانى دفينة لأصحابه، وكل نظرة آنية لا تلمح فى هذه الأنقاض تعارضاً، لأنها تفترض أن هناك معنى واحداً فقط هو المعنى الحاضر، هذا المعنى الحاضر يعمل على حجب سائر المعانى الأخرى ويعوق حضورها، لأن القارئ فى هذه الحالة يتوهم أنه يواجه المؤلف وجهاً لوجه.

ومعنى ذلك أن القارئ التفكيكى ينبغى عليه أن يدرك أن كل نص سواء أكان أدبيًا أم فلسفيًا أم غير ذلك يحتوى على شبكة كاملة من الأنظمة الأيديولوجية المتناقضة والمتراكمة فى لغته، والتى تعد - لغويًا - المرجع الذى يشتت الدلالة فى هذه الحالة ولا يحددها، وهكذا تبدو القراءة التفكيكية كشفاً للتشويش والتناقض الكامن وراء المنابع الفلسفية والأيديولوجيات للمجازات والاستعارات اللغوية، وفى هذه الحالة فإن القارئ التفكيكى سوف يصطدم بالواقع الثقافى للمجتمع الذى يعيش فيه، لأن الثقافة الراسخة فى المجتمع تدفع إلى التسليم بالواقع وبالأوضاع المستقرة، بينما القارئ التفكيكى يدفع إلى الشك وكشف المخبآت المقلقة.

ثالثاً: التفكيك والهرمنيوطيقا:

يشترك التفكيك مع الاتجاهات التأويلية المعاصرة فى الإفادة من الفلسفة الظاهراتية التى تنسب إلى هوسيرل، فقد شكلت هذه الفلسفة الظاهراتية الأساس الفكرى لأكثر مدارس تأويل النصوص فى العصر الحديث، وتقوم هذه الفلسفة عند هوسرل على زعزعة الاعتقاد بأن معلوماتنا التى نحصل عليها عن العالم الخارجى تتسم بالصلابة والموضوعية والتماسك، ويرى أن هذا الاعتقاد الشائع هو مصدر اليقين الزائف عن هذا العالم، لكن لكى نؤسس أى معرفة يقينية حسب رأيه علينا أن نطرح وراء ظهورنا كل ما لا نستطيع إدراكه بوعينا، فالشىء اليقينى حسب هذه الرؤية هو ما يتمكن الإنسان من إدراكه فقط، فلا يقين لديه فى وجود الأشياء والظواهر فى حد ذاتها بصورة موضوعية مستقلة عن الوعى الإنسانى، وإنما يتحقق وجودها بناء على وعينا بها فقط، فما لا يقع فى حيز الوعى ليس موجوداً، ومن هنا فإن هوسيرل حاول إقامة علاقة موضوعية بين الفكر وبين المفكر فيه، لأنه لا وجود لموضوع الوعى بدون وجود الوعى ذاته خلال عملية التفكير، وقد عملت هذه الفلسفة على إمداد مدارس التأويل التقليدية بدماء جديدة، إذ دعمت اتجاهها التقليدى الذى يرى أن الذات القارئة هى مصدر كل معنى عند قراءة النص، ومن ثم فإن المعنى ليس موجوداً وجوداً موضوعياً فى النص، بل هو ما يدركه القارئ فيه، ورغم ذلك فإن المدارس التأويلية لم تبالغ فى الذاتية إلى المدى الذى وصلت إليه القراءات السيكولوجية أو الانطباعية، المعنى إذن عند التأويليين أقرب إلى المثال الذى يمكن أن

يعبر عنه بأكثر من طريقة، وهذا يعنى أن مدارس التأويل لا تنكر وجود معنى واحد ثابت فى النص هو المعنى الذى قصده المؤلف، لكن التعدد ينشأ من تعدد الزوايا القارئة، ومن الرواسب الثقافية والفكرية التى يحملها القراء أثناء قراءتهم للنص، والتى لا يمكن عزلها، ومن ثم لا يمكن الوصول إلى المعنى الموضوعى.

القراءة التفكيكية رغم تشابهها مع هذه القراءة الهرمنيوطيقية فى الإفادة من الفلسفة الظاهراتية فى خلخلتها للثقة فى موضوعية المعلومات التى تصلنا عن العالم الخارجى، وفى تعدد المعنى فى النص الواحد غير أنها تختلف عنها اختلافاً بيناً، لأن تعدد المعنى عند التأويليين يعتمد على اختلاف أوجه البحث عن المعنى الواحد الذى يعتقد أنه المقصد الأصلى للمؤلف، البحث عن جوهرة واحدة مفقودة، كل قارئ يدعى العثور عليها، لكن القراءة التفكيكية تنظر إلى النص باعتباره مقطوع الجذور عن المؤلف، وبدون مركز، وبلا معنى محدد ثابت، بل التشكك فى المعنى نفسه، وليس فى صورته لدى القراء، بل على العكس من ذلك تماماً يرى التفكيكيون أن الوهم الذى ينشأ فى أذهان القراء ليس التعدد وإنما هو وهم تكامل البنية ومنطقيتها، وأن الحقيقة عندهم أن هذا التكامل لا وجود له أصلاً، لا يبحث القارئ التفكيكى إذن عن معنى ثابت يعتقد وجوده، بل يعمد إلى المعانى التى تنشأ عند قراءة النص من الخرافات الميتافيزيقية فى الثقافة التى ينتمى إليها القراء ويحاول إثبات تناقضها مع نفسها، ومن ثم هدمها، ولذلك فإن الناقد الأمريكى جوناثان كللر يحدد موقف التفكيك من المعنى بقوله: " إن التفكيك ليس نظرية تحدد

المعنى لتخبرك كيف تعثر عليه"[١٠٤] وترى باربارا جونسون أن التفكيك ليس إلا " التمزيق الدقيق لقوى الدلالة فى النص".[١٠٥]

إن النص عند التفكيكيين ليس خيطاً يمكن لكل من أمسك بطرفه أن يصل إلى الغاية التى يريدها بل يشبه الشبكة التى يصلح كل طرف من أطرافها أن يكون مدخلاً لها ثم يجد كل ممسك بطرف نفسه في متاهة، وتلخص الدكتورة منى طلبة العلاقة بين القراءة التفكيكية والقراءة الهرمنيوطيقية فى مقدمتها لترجمة كتاب دريدا (علم الكتابة) بقولها: " يأتى التفكيك موازيًا للهرمنيوطيقا ومعارضاً لها فى آن، بوصفهما فلسفتين تقومان على التحليل النصى ولكليهما أصول فى التفسير اللاهوتى للنصوص الدينية، وكلاهما لا يقدم نظرية بقدر ما يطرح إستراتيجية للقراءة"[١٠٦] وبعد أن تسرد منى طلبة العناصر المشتركة بينهما تتطرق إلى الفروق فتقول: " وإن عارض التفكيك الهرمنيوطيقا بوصف الأول باحثاً عن تناقضات المعنى وتشتته على حين أن الثانى يبحث عن كلية المعنى، ويؤكد الأول زيف دعوى الكشف عن المعنى المقصود الباطن لأنه فى حالة إرجاء مستمر، فى حين يؤكد الثانى على أفكار الكشف عن المعنى المحتجب فى النص، وإن ظل هذا الكشف نسبيًا وغير مكتمل أبداً".[١٠٧]

القراءة التفكيكية للنص إذن تختلف عن القراءات البنيوية والسيميولوجية والهرمنيوطيقية، ليس فقط من حيث الأدوات والأهداف، بل من حيث الأصول الفلسفية التى اعتمدت عليها؛ لأن الأصول الفلسفية للتفكيك جعلت قراءته للنص تختلف فى شىء آخر

وهو أنه يعمد إلى نقض الأسس الفلسفية التى تكمن خلف طرق التعبير، أى إنه ينقض الجذور العميقة لفلسفة التعبير، مما مهد لظهور النقد الثقافى فيما بعد، فعندما قرأ دريدا كتابات الفلاسفة والمفكرين السابقين عليه لم يكتف ببيان ما تحمله هذه النصوص من معانٍ غير مكتملة، بل تطرق إلى الأسس الفلسفية التى أدت إلى ظهور الأوهام الميتافيزيقية التى كانت تصاحب هذه القراءات السطحية لهذه النصوص، وعمل على دحضها بل تدميرها، وكشف القناع عن تشتتها، وهذا التشتت هو الحقيقة التى كان الناس قبله فى غفلة عنها.

وبهذا يخرج دريدا بقراءة النص من الشرنقة البنيوية والشكلية التى تحصر وظيفة القراءة فى إطار ثقافى سلبى يجعل وظيفة المعالجة البنيوية للنصوص قاصرة على مجرد اكتشاف القوانين فيها دون التطرق إلى نقد المحتويات الفكرية، لم يكتف دريدا بهذا بل استخدم القراءة باعتبارها أداة فى كشف الزيف الميتافيزيقى فى المضامين الفلسفية والثقافية الكامنة في النص، ومن ثم بدت القراءة التفكيكية بعد ذلك وكأنها قراءة ثورية، قراءة لا تكتفى بمجرد استخراج المعنى أو كشف المقاصد التى ضمنها المؤلف ثنايا كتبه بل تتناول الأطر الثقافية التقليدية – التى أكسبها الزمان سمة الثبات والاستقرار – بمعول الهدم، وكشف ما يكون قد تلبس بها من زيف، ثم بيان التناقضات المنطقية التى يحتويها خطابها، فتنهار من داخلها، وقد قدم دريدا الأدوات اللازمة وأعد المعاول ورسم الخطط لكل من يريد أن يستخدم القراءة التفكيكية فى الثورة على الأطر

الثقافية التى تعتمد فى وجودها على سحرها الميتافيزيقى، وليس على حقيقتها، ومن ثم فإن الحركات الثورية الثقافية المتمردة وجدت فى الإستراتيجيات التفكيكية ضالتها المنشودة، ومن المفارقات أن الاتجاهات اليسارية التى تنتمى إلى أيديولوجيات ثابتة أخذت تستخدم أدواتها فى تقويض البنى الثقافية المستقرة، رغم أن التفكيك ذاته لا يحمل أيديولوجية جديدة يحاول إقامتها مقام ما يهدمه، بل هو مجرد إستراتيجية للهدم والنقض والتفتيت.

كما أن النظرية التفيكيكية حول ميتافيزيقية المركز، ونفى التراتبية الأسطورية التى استقرت فى الفكر الغربى، والتى كانت ترى مركزية الرجل بالنسبة للمرأة، ومركزية الخير بالنسبة للشر، ومركزية الروح بالنسبة للجسد ... إلخ. استخدمت بعد ذلك فى النقد الثقافى الخاص بقراءة النصوص المتعلقة بالمساواة بين الرجل والمرأة، وبإزاحة السلطات التقليدية العريقة من عروشها الضخمة التى شيدتها لها الميتافيزيقيا، مثل تفكيك السلطة المطلقة للمعلم بالنسبة للمتعلم فى مجال التربية، والسلطة الأبوية بالنسبة للأبناء فى مجال المجتمع، والسلطة المطلقة التى يمارسها الطبيب على المريض، وسلطة الحاكم على المحكومين، وأخيراً وأهم من كل ذلك سلطة النص على القارئ.

بالإضافة إلى ذلك فإن المبدأ التفكيكى المتعلق بنسبية الدلالة وانفتاح النص وعدم اكتمال المعنى استثمر بعد ذلك أيضاً فى نقد البنى الثقافية التقليدية المستقرة التى تؤمن إيماناً راسخاً بأنها تمتلك الحقيقة المطلقة، والتى تحولت إلى عقائد لا تقبل النقاش أو

التحول، بمعنى آخر أنها استخدمت فى الحرب على الأطر الثقافية التسلطية المتحجرة. ولذلك فإن رامان سلدن يقول: " إن عدداً من التيارات الثقافية الأساسية الأخرى التى كانت قد أصبحت مستقرة، قد وجدت نفسها مضطرة إلى إعادة تقييم جذرى لنفسها، مثال ذلك أن هناك عملية تقريب لافتة للنظر بين فلسفة التفكيك والماركسية الحديثة، قام بها ميشيل رايان (MICHAEL RYAN) فى كتابه (الماركسية والتفكيك) ١٩٨٢، وأوضح فيها كيف أن كلا المذهبين قد شجع التعددية بدلاً من الوحدة التسلطية، والنقد بدلاً من الطاعة، والاختلاف بدلاً من الاتحاد، والنزوع العام إلى اتخاذ موقف متشكك إزاء الأنساق الكلية أو المطلقة"(١٠٨) ويقول ج دوجلاس: " لقد فسر التفكيك فى فرنسا وبشكل متزايد فى بريطانيا من أجل التضمينات السياسية ومطبقاً أيضاً على المشكلات، والتى كانت ذات علاقة بالماركسية".(١٠٩)

إن القراءة التفكيكية فى نهاية المطاف عبارة عن إستراتيجية لإزالة ورقة التوت التى تغطى تمزق النص، بصرف النظر عما أراد المؤلف أن يقوله وعما لم يرد أن يقوله، إنها تنظر إلى النص على أنه مجرد حيل بلاغية لا علاقة لها بالتجارب الذاتية للمؤلف، إنه فقط مجموعة من الآثار التى تقود القارئ نحو النطق بالإجابة عن أسئلة كثيرة لا تقبل الإجابة، ليس لأنها صعبة، بل لأنها متناقضة، ومن ثم لا يكون هناك إلا التأملات الفلسفية التى تترك العقل فى متاهة من المتناقضات.

ولعل هذه الاستخدامات الثقافية – سواء أقصدها دريدا أم لم يقصدها – هى السبب فى انتشار التفكيكية على نطاق واسع

وبخاصة فى البلدان النامية، كما سوف نرى عند حديثنا عن القراءات التفكيكية العربية.

تطور القراءة التفكيكية:

قد يوهم كل ما قدمناه عن مفهوم القراءة التفكيكية حتى الآن أن التفكيك له طريقة واحدة فى قراءة النص، هى القراءة التى قدمها دريدا له، بينما من يتتبع مسيرة القراءات التفكيكية أثناء انتشارها فى أوربا وأمريكا ثم فى سائر العالم يجد أن القراءات التفكيكية اتخذت اتجاهات مختلفة، ومصطلحات مختلفة أيضاً، إذ بينما كانت قراءة دريدا للنص مقاربة فلسفية فى المقام الأول وكانت تسخر المعالجات اللغوية والأدبية فى النص لأغراض فلسفية فإن التفكيكيين الأمريكيين من أمثال جيفرى هارتمان GOEFFRY HARTMAN وبول د يمان PAUL DEMAND وهيلز ميلر J HOLLIS MILLER وغيرهم طبقوا التفكيك بصورة أكثر خصوصية على النصوص الأدبية، وحاول الكثير منهم التوفيق فى قراءته للنصوص الأدبية بين المبادئ التفكيكية والاتجاهات النقدية التى كانت سائدة فى الولايات المتحدة حتى ذلك الحين وأبرزها مدرسة النقد الجديد.(١١٠)

يقول رامان سلدن فى معرض تفسيره للسرعة التى استوعب بها النقاد الأمريكيون الفكر التفكيكى الوافد، : " ذلك لأن عدداً من هؤلاء النقاد متخصص فى الرومانسية، ولقد كان الرومانسيون منغمسين كل الانغماس فى تجارب الإشراق اللازمنى، أى التجليات التى تقع فى لحظات متميزة من حياتهم، محاولين استعادة هذه النقاط (البؤر) الزمنية فى شعرهم، وإشباع كلماتهم بحضورها المطلق، غير أنهم

ينعون في الوقت ذاته ضياع هذا الحضور، ثمة مجدد قد نأى على الأرض، وليس من المستغرب أن يجد بول د يمان PAUL DEMAND وأقرانه في الشعر الرومانسى دعوة مفتوحة إلى التفكيك، بل إن دى مان يذهب إلى أن الرومانسيين يفككون كتاباتهم حين يبينون أن الحضور الذى يرغبون فيه غائب دوماً سواء في الماضى أو المستقبل".(١١١)

قد يكون هذا التفسير الذى قدمه سلدن لسرعة تقبل النقاد الأمريكيين للتفكيك مقبولاً، لكن ذلك لا يعنى أن القراءة الرومانسية للأدب تشبه القراءة التفكيكية في تناقضها مع نفسها، ولا أن التفكيكيين الأمريكيين قصروا نماذجهم على الأدب الرومانسى فقط، فالازدواج الذى أشار إليه سلدن بين تجليات الحضور الرومانسى للحظات الإشراق وافتقادها في الوقت نفسه، لا يشبه التناقض الأيديولوجى اللامنطقى والفلسفى الذى تكشفه القراءة التفكيكية للنص، بل إن الازدواج الرومانسى أقرب إلى المفارقة الفنية التى نلمسها في الاستعارة والتورية وغيرهما من الأشكال البلاغية، والتى أدركها البلاغيون منذ زمان بعيد وعدوها من مصادر الجمال في التعبير الأدبى، فهى إذن ضبابية وتظليل وتمنع لا يبدو فيه المعنى سافراً بل مخايلاً فيزداد التعبير جمالاً، كما أن الإشراق الرومانسى نوع من الأشواق الإنسانية التى تؤكد النزعة الإنسانية في الأدب، أما القراءة التفكيكية فهى نوع من الإغراق في المادية وإمعان في البعد عن الجانب الإنسانى، ومن ثم فإنهما متناقضان.

وقد قرأ بول د يمان الأعمال النقدية التى كتبها أنصار النقد

الجديد قراءة تفكيكية فى كتابه (العمى والبصيرة)؛ إذ كشف فيها أن أعمال هؤلاء النقاد الجدد من أمثال لوكاتش وبلانشو تحتوى على مفارقة وذلك " أنهم لا يصلون إلى البصيرة النقدية إلا خلال نوع من العمى النقدى ... يبدون مدفوعين بصورة غريبة إلى أن يقولوا شيئاً يختلف عما قصدوا إلى قوله"(١١٢). فقد أقاموا نظريتهم – كما يقول – على ما أسموه (الوحدة العضوية) وعند تحليلهم للنصوص لم يكتشفوا هذه الوحدة بل كشفوا المعانى المتعددة والالتباس بين الدلالات الكامنة فى اللغة الشعرية مما أدى إلى شىء مناقض لما أرادوا، ويطلق د يمان على الحالة الأولى مصطلح (العمى) وعلى الحالة الثانية مصطلح (البصيرة) ويرى أن السبب فى هذه المفارقة، أن الوحدة العضوية التى يتحدثون عنها لا وجود لها فى النصوص التى قرءوها، وإنما هى موجودة فقط فى أذهانهم هم فقط.

إن بول ديمان فى هذا المثال رغم أنه مدين لدريدا بفكرته عن وهم الحضور المتعلق بالوحدة العضوية غير أنه يختلف عنه فى أنه نقل القضية برمتها إلى ساحة النقد الأدبى، فالتفسير النقدى للنقاد الجدد يعتمد على نموذج مسبق يعتمد على نظرية المعادل الموضوعى، وعند تطبيقهم لهذا النموذج تمردت النصوص الأدبية عليه، وهذا شأن كل النظريات النقدية التى تعتمد على قوالب جاهزة، أو مذاهب معدة مسبقاً، ولم يكن هناك تشويش أو تشتت بل هناك عمى وهناك بصيرة، هناك ضلال أو هداية.

ثم يتضح الاستقلال التفكيكى فى النموذج الأمريكى بطابعه الأدبى عند بول ديمان أيضاً فى كتابه الذى أطلق عليه (أمثولة

القراءة) حيث يهتم فى هذا الكتاب بالمجاز ودوره فى الإقناع، فالمجاز كما يرى يخلخل ويزعزع المنطق، عن طريق نفى الاستخدام الإشارى أو الحقيقى للغة، وهو بهذا أيضاً يجعل القراءة التفكيكية نوعاً من التحليل البلاغى الذى يبحث عن مخايلة المعانى فى التعبيرات المجازية، بالإضافة إلى أن ديمان يرى أن النقد الأدبى يسلك السلوك نفسه فى التعبير الأدبى، لأن كل قراءة نقدية عنده هى إساءة قراءة نقدية أخرى. يقول سلدن فى هذا الشأن: " والكتابة النقدية تتطابق أساساً مع المجاز الأدبى الذى نطلق عليه الأمثولة ALLEGORY فهى مساق من العلاقات يقف على مبعدة من مساق آخر من العلامات ساعيًا إلى أن يحل محله، وهكذا يعود النقد – شأنه فى ذلك شأن الفلسفة – إلى الخاصية النصية العامة للأدب".(١١٣)

ورغم قراءة د يمان للنقاد الجدد بطريقة تفكيكية توحى باختلافه معهم (إذ وصف نقدهم بالعمى) إلا أن الناقد تيرى إيجلتون TERRY EAGLETON يرى أن حركة التفكيك فى أمريكا بصفة عامة وبخاصة عند بول د يمان تواصل السير فى الطريق الذى كانت تسير فيه حركة النقد الجديد من حيث موقفهما من التاريخ. ومن ثم فإن القراءة التفكيكية فى طورها الأمريكى لم توجه سهامها نحو الفلسفة الأوربية المتعلقة بأوهام الحضور والمركز كما فعل دريدا، بل وجهت سهامها لما أطلق عليه النزعة الهللينية فى الأدب، أى الأدب المغلق، ثم تمادت فى تفسير الثراء الفنى للنصوص المفتوحة، والمجازات والاستعارات وأشكال التناص المختلفة، وهذا يخرج

القراءة التفكيكية الأمريكية من وصمة العدمية وعدم الفائدة اللذين رمي بهما التفكيك عند دريدا، كما أن دريدا عمل من خلال تفكيكه للنصوص التى قرأها على هدم الفلسفات الأوربية التقليدية بمعوله المادى، بينما القراءة التفكيكية الأمريكية عند دى مان لم يكن هدفها هدم المنطق الذى تقوم عليه القصائد الشعرية التى قرءوها، بل إلقاء الضوء على الانفتاح الفنى الرحب للدلالة الفنية المشعة فى هذه النصوص.

ولم يكتف النقاد الأمريكيون بإكساب التفكيك نكهة رومانسية وبمزجه بالنقد الأدبى الجديد وبالبلاغة فقط بل مزجوه أيضاً بعلم النفس الفرويدى وبالصوفية كما هو الشأن عند هارولد بلوم، مما أثمر عدداً من المفاهيم النقدية الخاصة بالتفكيك فى نسخته الأمريكية مثل التناص اللغوى والسخرية والكناية والإثبات والنفى ... إلخ.

لكن ربما يكون أهم الفروق بين القراءة التفكيكية للنص عند دريدا وبين نقاد التفكيك الأمريكيين هو مفهوم كل منهما لـ (الأثر)[١١٤]TRACE فهو عند دريدا يكمن فى الاختلاف؛ إذ إن اختلاف معنى الكلمة عن سواها هو الذى يحدد معناها، ولا يكون هناك أثر إن لم يوجد هذا الاختلاف، أما التفكيكيون الأمريكيون فينظرون إلى الأثر على أنه الانطباع أو الشعور أو الأثر النفسى الذى يحدثه النص فى القارئ.

وهكذا نرى أن القراءة التفكيكية للنص فى أمريكا كانت ذات طابع أدبى، بخلاف القراءة التفكيكية عند دريدا التى كان يغلب عليها الطابع الفلسفى، ولعل هذا المظهر يلحظ بوضوح فى احتفاء دريدا بالفلاسفة، واحتفاء التفكيكيين الأمريكيين بالنقاد والأدباء.

القراءة التفكيكية العربية:

عندما هبت رياح الفكر التفكيكي على الساحة الثقافية العربية قوبل هذا الفكر بحركة عنيفة من التأييد ومن الرفض في وقت واحد، فمن قائل: " يبرز أمامنا – أي التفكيك – كأجمل ما قدمه العصر من إنجاز أدبي نقدي حيث يعطي مجالاً تاماً للتركيز على النص، وفي نفس الوقت يفتح بابه للدور الإبداعي للقارئ، ومن هنا يحفظ للنص قيمته الفنية المطلقة، ويحول القارئ من مستهلك للأدب إلى صانع للأدب ومنتج له(١١٥) ومن قائل آخر: " لقد انطلق التفكيك كالثور الهائج في حانوت العاديات يحطم كل غالٍ وثمين أو مقدس"(١١٦) وراح الفريق الأول المرحب بالتفكيك المؤيد له يعدد محاسنه ويرمي المعارضين له بالجهل وبطء الفهم والتكاسل عن تثقيف النفس(١١٧) وراح الفريق الآخر يمتح من معين الانتقادات الغربية للتفكيك ويضيف إليها ثم يصبها فوق رؤوس دعاة التفكيك.

ليس هدفنا في هذا البحث أن نحصي أقوال هؤلاء أو أولئك بل هدفنا هو الإجابة عن الأسئلة التالية التي تكشف عن ملامح القراءة التفكيكية في نسختنا العربية بطريقة موضوعية ليس فيها حماس المنبهرين ولا حمية الغاضبين، وهذه الأسئلة هي :كيف فهم المثقفون العرب التفكيك؟ وما هي اتجاهات هذا الفهم؟ وما الذي أخذوه منه؟ وما الذي تركوه؟ ولماذا أخذوا ما أخذوا وتركوا ما تركوا؟ وما الذي اكتفوا به نظريًا؟ وما الذي طبقوه على الأعمال الأدبية؟ ولماذا؟ وما الذي انتقدوه؟ هذه هي الأسئلة التي تعنينا في هذا البحث وسنحاول الإجابة عنها.

إن المتتبع للكتابات الثقافية والنقدية التى تحدثت عن التفكيك أو تأثرت به يلاحظ عدة أمور:

أولاً: أن كلاً من أنصار التفكيك الداعين له المعجبين به وأعدائه الكارهين له الساخطين عليه عندما تناولوه بالبحث والدراسة أو بالنقد والتفنيد لم يتناولوه من الجانب التطبيقى، ولم يتناولوه مستقلاً عن غيره من المناهج الأخرى المناقضة له، ولم يفردوه بالأحكام التى أطلقوها لصالحه أو ضده بل تناولوه ضمن مجموعة من المذاهب الأوربية دفعة واحدة، بيان ذلك أن عبد الله الغذامى مثلاً عندما تناوله بالترحاب والقبول فى كتابه الخطيئة والتكفير والذى صاغ عنوانه الثنائى على نغمة العمى والبصيرة لبول د يمان وحاول فيه قراءة شعر الشاعر السعودى حمزة شحاته قراءة تشريحية[١١٨] (تفكيكية) لم يفرد التفكيك بالدراسة، ولم يتعامل معه بصورة مستقلة عن سائر المدارس الحداثية وما بعد الحداثية، بل نظر إلى كل المدارس الشكلية والبنيوية والسيميولوجية على أنها تنبع من مصدر واحد هو الألسنية يقول عن المنهج الشكلى " فانبثقت عنه اتجاهات عظيمة كالبنيوية والسيميولوجية والتشريحية وكلها تنطلق من الألسنية كأساس نقدى واضح الهوية"[١١٩] وخلال دراسته ينظر إلى التفكيك على أنه اتجاه ألسنى لغوى، كما أنه يدرج دريدا وبعض التفكيكيين ضمن النقاد الألسنيين، يقول: " والإجابة تتسع وتتعدد عند ياكوبسون وعند غيره من رواد النقد الحديث ذى التوجه الألسنى مثل رولان بارت وتودروف ولاكان ودريدا ثم كولر ودى مان وغيرهم من دراسى الأدب"[١٢٠] بل حاول تطبيق كل هذه المناهج على قراءة

النص فى وقت واحد وكأنها منهج واحد، وكذلك فإن عبد العزيز حمودة عندما هاجم التفكيك والتفكيكيين فى كتبه الثلاثة (المرايا المحدبة، والمرايا المقعرة، والخروج من التيه) لم يفرد التفكيك وحده بالهجوم، بل هاجم الاتجاهات الحداثية وما بعد الحداثية جملة وكأنها مدرسة واحدة، ويعلل حمودة سلوكه هذا المسلك التعميمى بقوله: " خلاصة الأمر أن البنيوية والتفكيك انطلقا من رفض مشترك للمذاهب النقدية الحاضرة والسابقة نحو هدف واحد – على رغم اختلاف الوسائل التى اختارها كل منهما – وهو تحقيق المعنى العميق، وانتهيا إلى نفس المحطة النهائية، فالبنيويون فشلوا فى تحق المعنى، والتفكيكيون نجحوا فى تحقيق اللامعنى، لقد رفضوا كل شىء، ولم يقدموا بديلاً أو بدائل مقنعة".(١٢١)

ما السر فى هذه الظاهرة التى لا تخفى على كل قارئ للكتابات التى تتناول التفكيك فى الثقافة العربية؟ إذ لا يمكن تمييز قراءات تفكيكية مستقلة فى النقد التطبيقى العربى يمكن أن يقال إنها قراءات تفكيكية عربية، بل أكثر ما كتب فى هذا الشأن نظرى تاريخى أو ترجمات عن الآداب الأجنبية، حتى الدراسة التى كتبها عبد الله الغذامى بهدف قراءة شعر حمزة شحاتة انسلخ فيها الجانب التطبيقى عن الجانب النظرى، إذ جاء الجانب التطبيقى فيها عربياً تقليدياً يعتمد على الذوق الناقد، وجاء الجزء النظرى مزيجاً من البنيوية والتفكيك، فالغذامى مثلاً ص(٨٨) يصرح من الناحية النظرية بأنه يتخذ التفكيك منهجاً فى قراءته لشعر حمزة شحاتة، ويبرر ذلك بقوله: " ومن هنا تأتى التشريحية كاتجاه نقدى عظيم

القيمة، من حيث إنها تعطى النص حياة جديدة مع كل قراءة تحدث له"(١٢٢) ثم يقول بعد ذلك ص١٣٣: " معتمدين على النقد البنيوى كأصل ننطلق منه ونلتزم به " ثم ينتهج نهجاً ألسنيًا ص٩٨ (هكذا؟ بنيوى وتفكيكى وألسنى فى آن واحد) ثم إذا جاء إلى التطبيق الفعلى على شعر حمزة شحاتة فإنه لا يستخدم تفكيك دريدا بل يستخدم ذوق الغذامى الناقد الذى يقترب من الذوق البلاغى التقليدى، وهو نفسه يعترف بذلك إذ يقول عن التفكيكية " وأنا أعمد إليها هنا لأنها لا تنفعنى فى هذه الدراسة، ولقد استخدمها دريدا لأنه كان يهدف إلى نقض فكر الفلاسفة من قبله (من أفلاطون وأرسطو حتى نيتشه وهيجل وهيدجر ومن بعدهم) فجعل نصوصهم تنقض فكرهم ".(١٢٣)

ولعل السبب فى ذلك ربما يكمن فى حداثة هذا الاتجاه فى البيئة العربية ومن ثم عدم اكتفائه بتراث نقدى مستقل، وربما لغموضه فى منابعه الأولى والتباسه بمدارس أخرى معاصرة له، وربما لسمعته غير الحميدة من الناحية العقائدية والثقافية فى بيئة متدينة، وربما لأن مشكلة التفكيك أدرجت فى إطار قضية أكبر بكثير هى قضية التغريب والأصالة، وحسب هذا المنظور يكون كل فكر وافد مرفوض جملة لأنه استعمارى، أو مرحب به جملة لأنه حداثى، بصرف النظر عن تفاصيله ومدارسه.

ثانيًا: أن الفلسفة التى قام عليها التفكيك عند دريدا تعتمد على نقض الأسس الميتافيزيقية للفكر الغربى منذ أفلاطون – كما أشار إلى ذلك عبد الله الغذامى – وهذه المشكلة الفلسفية التى حلها

التفكيك الديريدى ليست موجودة أصلاً فى البيئة العربية، ومن ثم فإن الغذامى ليس وحده الذى لا تنفعه التفكيكية الدريدية بصورتها الأصلية، بل هى لا تنفع النقد الأدبى العربى جملة، ولذلك فإن هذا الجانب الفلسفى من التفكيك لم يأخذ حقه فى الكتابات العربية إلا فى الجانب النظرى فقط، سواء من جانب دعاة التفكيك أم من جانب المهاجمين له، أما الذين أفادوا من الفكر الدريدى فى هذا الشأن فاستخدموا الإستراتيجيات الفلسفية التفكيكية الدريدية فى مجالات ثقافية أخرى، مثل استخدام التفكيك فى نقض الميتافيزيقا المركزية، مثل الثنائية المركزية بين مركزية الرجل وهامشية المرأة، وإقرار مبدأ التكملة بينهما فى الدفاع عن حقوق المرأة ومساواتها بالرجل أو تفوقها عليه عند المثقفين المدافعين عن حقوق المرأة، ونقضها كذلك للمركزية الميتافيزيقية بين ثنائية الحاكم والمحكومين سياسيًا واستخدامها فى الدفاع عن الحريات المدنية والعدل الاجتماعى، وكذلك نقض المركزية فى الثنائية التقليدية بين العلم والمتعلم فى المجال التربوى كما فى كتابات هشام شرابى، ومثل ذلك الثنائية بين سلطة النص التراثى الأدبى والدينى والقارئ المعاصر، فى كتابات جابر عصفور.

والحقيقة أن هذه الفلسفة الديريدية المتعلقة بنقض الفكر الفلسفى الغربى لم تكن أيضاً نافعة للنقد الأمريكى عندما وفدت إليه طلائع التفكيك، مما جعل التفكيك الأمريكى يتخذ إستراتيجية خاصة تعمد أولاً إلى تفكيك النقد الجديد والتلاحم معه فى وقت واحد، وتعمد ثانيًا إلى تفكيك المنطق الفلسفى لبنية الشعر الغربى ذى الطابع

التأملى العقلانى (الهللينى)، ولم يكن هناك غرابة فى هذا الانتقال بالتفكيك من الفلسفة إلى الشعر، فالشعر الغربى فى معظمه شعر تأمل وذو نزعات فلسفية عميقة، ويمكن تفكيك منطقه عن طريق اكتشاف التناقض بين ما تقوله مجازاته واستعاراته وكناياته وبين الفلسفة التى يغوص فى أعماقها، أما الشعر العربى فهو ليس فلسفة ولا يعمد إلى الحكمة عمداً، لأن الشاعر كما يقول الفخر الرازى يقصد إلى الألفاظ قصداً أوليًا ثم تأتى المعانى بعد ذلك عرضاً، بخلاف الحكيم الذى يعمد إلى المعانى ثم يأتى الوزن عرضاً، ومن ثم فإن الشعر بمفهومه العربى لا تصلح معه الطريقة الأمريكية فى التفكيك الأدبى.

ولذلك فإن التجارب القليلة التى حاولت الإفادة من هذه الإستراتيجية الدريدية فى النقد الأدبى العربى ابتعدت عن أصلها الذى نبعت منه - أى الجانب الفلسفى - ابتعاداً تاماً، وذلك مثل تلك المحاولة التجريبية التى قرأ فيها أيمن بكر (شعر هذيل) فى العصر الجاهلى قراءة تفكيكية فى مقالة له فى مجلة فصول. واستخدم فيها فكرتين من أفكار دريدا: الفكرة الأولى هى (لعب الدلالة) والفكرة الثانية (التكملة) وتناول فيها قضية الروايات الكثيرة التى وردت مصاحبة باعتبارها هوامش على القصائد التى يعتقد المحققون المعاصرون أنها هى الأصل، لدينا إذن - كما يقول - ثنائية مكونة من القصيدة الجاهلية بشكلها المحقق المكتوب، وهى المركز والأصل عند الرواة والمحققين، ولدينا أيضاً الروايات المتعددة للقصيدة وهى الهامش وهى الفرع، إنها ثنائية تشبه ثنائية الصوت والكتابة عند

دريدا وتشبه ثنائية الرجل والمرأة وثنائية الخير والشر، ثم يذهب أيمن بكر إلى نقض هذه الفكرة التى تدعى أن القصيدة المكتوبة هى الأصل بل ينتهى إلى أن الحاشية هى الأصل وأن القصيدة المكتوبة هى الفرع أو أن القصيدة تعد ناقصة بدون الروايات الهامشية وأن الروايات الهامشية وحدها ليست كافية لقراءة القصيدة، إن هذا الإجراء كما يرى أيمن بكر يفتح القصيدة على مصراعيها أمام التأويلات المختلف، بل يجعل القراءة نوعاً من أنواع اللعب بالدلالة.(١٢٤)

ثالثاً: هناك جانب تفكيكى فى قراءة النص تقبله النقد العربى بصدر رحب ولم يجد من جانب النقاد العرب نفوراً، ولم يلاحقه الرافضون للتفكيك بالنقد والتفنيد، هذا الجانب هو (التناص) ويسميه عبد الله الغذامى (التكرارية) ويشرحها بقوله: " ونظرية التكرارية لا تعتمد على نية المؤلف، ولا تصدر عن إرادته، ولكنها فعالية وراثية لعملية الكتابة، بها تكون الكتابة ومن دونها لا كتابة، فكل كلمة فى النص هى تكرار واقتباس من سياق تاريخى إلى سياق جديد، وتتلاحم التكرارية مع الأثر كقوى خفية للنص، وما التكرارية إلا حتمية تلقائية تحدث كالجادة ترسمها أقدام المارة فى الصحراء تلقائيًا، وفكرة الاقتباس كجزء من نظرية التكرارية تكشف لنا السياق على أنه ذو طبيعة اعتباطية".(١٢٥)

لكن وظيفة التناص كما فهمه الغذامى والنقاد العرب يختلف عن وظيفته عند دريدا، فهو عند النقاد العرب يشبه ما كان البلاغيون القدماء يدرجونه تحت أبواب الاقتباس والسرقة والمعارضة والأخذ

والتأثر وغيره من أشكال تداول المعانى الشعرية، ومن ثم فإن كل كلمة وكل صورة يذكرها الكاتب أو الشاعر تكون محملة بالنوايا وروائح عدد لا يكاد يحصى من المستخدمين السابقين لها، كل هذه الأطياف والظلال المعنوية تحوم حول المعنى الأصلى وهى التى أطلق عليها تمام حسان مصطلح (ظلال المعانى) ويطلق عبد الله الغذامى على الانطباع النفسى الذى تحدثه هذه الظلال المعنوية مصطلح (الأثر).

إن هذا التناص بهذا المفهوم أقرب إلى مفهوم الأسلبة عند باختين منه إلى مفهوم التناص عند دريدا، كما أن مفهوم (الأثر) هنا كما سوف نوضحه فيما بعد يختلف تماماً عن مفهومه عند دريدا، فالتناص هنا أسلوبى يعمل على ثراء المعنى، أما عند دريدا فهو ناشئ عن الاختلاف ويؤدى إلى تشوش الدلالة وتناقضها واللعب الحر بها ومن ثم هدمها وبطلانها، لأنها تعبر عن فلسفات متناقضة، فإذا كان معناها لا يتحدد إلا عن طريق اختلافها مع كل ما سبقها من معان فإن الكلمة تثبت مع كل كلمة أخرى تتناص معها وفى الوقت نفسه تمحى، تثبت الوجود وتمحوه فى الوقت نفسه، يقول الغذامى عن الأثر: " وهو مفهوم يدخل إلى علم الأدب أهمية كبيرة كقاعدة للفهم النقدى تضاهى قواعد الصوتيم والعلاقة واعتباطية الإشارة، بل إنه مفهوم يعطى هذه القواعد قيمة مبدئية بأن يجعلها ذات جدوى فنية، والأثر هو القيمة الجمالية التى تجرى وراءها كل النصوص ويتصيدها كل قراء الأدب وأحسب أنه هو سحر البيان الذى أشار إليه القول النبوى الشريف"[١٢٦]، هذا الفهم الجمالى

للأثر يبين أن الغذامي تأثر بحركة التفكيك الأمريكية وليس بتفكيك دريدا كما أنه لم يتقيد بحدود التفكيك بل انتقى من المدارس الحداثية وما بعد الحداثية ما يتلاءم مع ذوقه العربي.

رابعاً: أن النقد الأدبي العربي يقبل من التفكيك انفتاح النص الأدبي على الدلالات المختلفة، واحتماله لأكثر من معنى وربما يقبل تناقض الدلالات التي تفهم من الشكل الأدبي مع المعاني التي تحملها، لكنه لا يقبل ما يذهب إليه التفكيك من الهدم الدائم للمعنى وشطبه، وعدم نهايته وعدم اكتماله في كل النصوص، بل ينظر الناقد العربي إلى ذلك في إطار المفارقات الفنية التي تعيد بناء النص بل بناء الدلالة فيه، يقول عبد الله الغذامي في ذلك: " والتشريحية تعتمد على بلاغيات النص لتنفذ منها إلى منطقياته فتنقضها، وبذا يقضي القارئ على التمركز المنطقي في النص كما هو هدف دريدا، ولكن الغرض أخيراً ليس هو الهدم ولكنه إعادة البناء"[١٢٧] وهذا الفهم يتناقض مع اهداف التفكيك عند دريدا، إذ لو كان الهدف من التفكيك إعادة البناء لأما كان هناك داع لهدم هذا البناء أصلاً.

خامساً: وأخيراً فإن النقد العربي يقبل المبدأ التفكيكي الذي يقرأ النص بوصفه كياناً مستقلاً عن المؤلف، أي ليس بوصفه عملاً إنما بوصفه نصًا، لأن هذا المبدأ القرائي عريق في الثقافة العربية، فقد مارسه المفسرون في قراءتهم للنص القرآني لكن كثيرين من النقاد لا ينسبون هذا المبدأ إلى التفكيك بل يرونه شائعاً عند البنيويين وعند مدرسة النقد الجديد في أمريكا قبل أن يفد التفكيك إلى هناك.

بعد كل هذا يمكن القول بأن التفكيك لم يكن ذا أثر كبير، بل لا

يكاد يذكر، على القراءات التطبيقية للنصوص الأدبية فى الثقافة العربية المعاصرة، بل نكون صادقين إذا قلنا إن الثقافة العربية لم تستخدم الإستراتيجيات التفكيكية فى قراءة النصوص الأدبية بشكل تطبيقى، لأن المحاولات القليلة التى حاولت تطبيقه على النص لم تفرده بالتطبيق ولم تلتزم به كثيراً، بل جاء نقدها النظرى فى ناحية وقراءتها التطبيقية فى ناحية أخرى، كما رأينا عند الغذامى، أما الجوانب التى تأثرت بالتفكيك فهى جانبان:

الأول: الجانب النظرى وكان فى معظمه شرحاً للتفكيك وتأريخاً له وترجمة مباشرة.

الثانى: الجانب الثقافى العام الذى استخدمه الإستراتيجيات التفكيكية فى هدم الأفكار التقليدية عن حرية المرأة وعن سلطة التراث وفى محاربة التسلط فى الحكم والتعليم والأسرة ... إلخ، وهو أقرب إلى الجانب النظرى، وجاء هذا الاتجاه استمراراً لما كانت الاتجاهات الثقافية الاشتراكية تنادى به خلال فترة المد الاشتراكى فى الخمسينيات والستينيات، ووجد فيه الاشتراكيون طوق النجاة الذى يتيح لهم مخرجاً مناسباً أو اتجاهاً يتأقلمون خلاله مع التيارات الغربية الوافدة.

القسم الثانى:

قراءات تطبيقية

التوظيف الفنى للتاريخ
بين
تولستوى ونجيب محفوظ

تولستوى ومحفوظ

بعد عدة أشهر فقط من موت الكاتب الروسى الشهير ليو تولستوى كانت الحياة تدب فى جسد الكاتب المصرى نجيب محفوظ، حيث مات تولستوى فى العشرين من نوفمبر سنة ١٩١٠ وولد محفوظ فى الحادى عشر من ديسمبر سنة ١٩١١، ولو كنت ممن يصدقون بتناسخ الأرواح لقلت إن روح تولستوى قد حلت فى جسد محفوظ، لما بينهما من التشابه فى السمات الروحية والعقلية والفنية، رغم اختلاف الديار والأزمنة والثقافة والطبقات الاجتماعية.

نعم .. لم يكن نجيب محفوظ - مثل تولستوى - أرستقراطيا يملك ضيعة كتلك التى كان يملكها، ولم يكن له أقنان (أى عبيد الأرض) يحررهم ثم يتنازل لهم عن هذه الضيعة، لكنه كان يملك هذه

الروح الإنسانية نفسها التى دفعت تولستوى إلى ذلك، وكان يملك موهبة لا تقل عن موهبته.

فرؤيتهما تكاد تكون واحدة لطبيعة الصراع بين الخير والشر، وفهمهما متقارب لطبيعة الإنسان، وموقفهما واحد من التعاطف مع الضعف البشرى، وكلاهما كان يملك جذوة القبس الملحمى، وكلاهما كان يتصور التحول التاريخى على أنه نتاج الصراع الدائم بين الإرادة الحرة للأفراد والحتمية التاريخية للمجتمع، وكل منهما كان يعمل على فضح الأقنعة التاريخية والسياسية والدينية والقومية الزائفة من منطلق الأفكار الحرة التى فجرها جان جاك روسو أو شبيه بها، بينهما أمور مشتركة كثيرة، ليست فقط ناشئة من قراءة نجيب محفوظ لأعمال تولستوى وتأثره بها، بل لأنهما يحملان طبيعة إنسانية وإبداعية متشابهة.

ليس معنى ذلك أن نجيب محفوظ كان مقلدا لتولستوى أو مقتبسا منه اقتباسا معيبا، أو أن هناك قوالب جاهزة فى الإبداع الروائى سار عليها تولستوى واتبعها نجيب محفوظ من بعده أو أن محفوظ كان أقل من تولستوى فى المرتبة بل إن كلا منهما فنان مبدع له خصوصيته، كل ما نريد قوله هنا أن بينهما من التشابه ما يتيح المجال للمقارنة بين فنيهما الروائى، وبخاصة بين ملحمتيهما الطويلتين "الحرب والسلام" والثلاثية (قصر الشوق وبين القصرين والسكرية) وهذا أمر وارد ومباح بل مطلوب فى مجال الأدب المقارن، وهناك تراث ضخم من الدراسات المقارنة بين كبار الكتاب فى مختلف الثقافات واللغات ولم يدع أحد أن ذلك ينقص من أقدارهم،

ولكن كيف يمكن المقارنة بين عملين مختلفين إلى هذا الحد الذى نجده بين هاتين الروايتين؟ بين رواية تتحدث عن الحرب وأخرى تتحدث عن المجتمع ؟ الأولى طالما وصفت بالملحمة والثانية توصف مرة برواية الأجيال ومرة أخرى بالرواية الانسابية؟ ربما لهذه الأسباب لم يخطر ببال الذين درسوا ثلاثية نجيب وهم كثر أن يكون بينها وبين الحرب والسلام أية مشابهة أو تأثر، بل إن العنصر التاريخى الذى هو لب الالتقاء بين الروايتين لم يحظ لديهم بالعناية.

لماذا الثلاثية ؟

فقد درج الباحثون والنقاد الذين تناولوا العناصر التاريخية فى أعمال نجيب محفوظ الروائية على الاكتفاء بالبحث فى أربعة روايات فقط، هى: "كفاح طيبة" و" رادوبيس" و" عبث الأقدار" ثم "الباحث عن الحقيقة" لأن هذه الرويات اعتمدت على الأحداث التاريخية التى وقعت فى مصر القديمة بصورة صريحة ومباشرة، لكن المدقق فى انتاج محفوظ الروائى يدرك أن الحس التاريخى لم يكن يفارقه فى أى رواية من رواياته، سواء تلك التى تسمى بالروايات التاريخية أم سواها، لأن محفوظ كان مثل تولستوى مولعا بالتاريخ، كل ما هنالك أنه فى هذه الروايات التى كتبها فى نهاية الثلاثينيات - أى فى بداية عهده بالكتابة الروائية- كان يكتب بالتاريخ، أما فى رواياته الأخرى فكان يكتب بروح التاريخ أو بفلسفتة، نعم تتفاوت الروايات فى درجة الاقتراب من التاريخ أو بعدها عنه، لكن أيا منها لا تخلو منه، لأن المادة الأولية لكل من التاريخ والرواية واحدة وهى الإنسان والزمان، فقد أرخ محفوظ لمجتمع القاهرة فى أربعينيات القرن الماضى فى

رواية "القاهرة الجديدة " وأرخ للمشعوذين والمتاجرين بالدين فى رواية "الطريق " وأرخ للخير والشر منذ خلق الإنسان فى رواية "أولاد حارتنا".

وهنا يتطرق إلى الذهن سؤال هو: ماذا يقصد بالتاريخ؟

فقد ذكر الباحثون ثلاثة تعريفات لما يسمى بالتاريخ، التعريف الأول يرى أن التاريخ عبارة عن المجرى الفعلى للحوادث، وفى هذا الإطار نتحدث عن موجدى التاريخ ..لا نعنى واضعى الكتب التاريخية ولكن نعنى الرجال الذين يعتقد أنهم غيروا بأعمالهم مجرى شؤون العالم كالإسكندر وقيصر ونابليون.(١٢٨)

والتعريف الثانى يدور حول التدوين القصصى لمجرى شؤون العالم.

والتعريف الثالث هو المعارف التاريخية التى يتوصل إليها العلماء من خلال جمع الوثائق ونقدها .(١٢٩)

كل هذه التعريفات تتناول الهيكل التاريخى وليس روحه، والفارق بين التاريخ وبين روح التاريخ يكمن فى الرؤية التى تسلط على حياة هذا الكائن العجيب المسمى بالإنسان وبأفعاله فى فترة زمانية معينة، لأن الرؤية أحيانا تشبه الضوء الذى يكشف السطح الخارجى فقط، وأحيانا أخرى تشبه النور أو الشعاع الذى يخترق هذا السطح فيكشف عما وراءه من دفائن وأسرار.

فالمؤرخ قد يلقى الضوء على الأحداث التى مارسها الإنسان ثم يكتفى بتسجيلها فقط وهو المؤرخ التقليدى الذى يسرد الوقائع كما تناهت إلى سمعه عبر الرواة، وقد يستهدف الحقيقة التاريخية عن

طريق البحث العقلانى المنظم للظواهر التى يعثر عليها بواسطة التنقيب عن الوثائق وتبويبها وتنسيقها، ثم الخروج من كل ذلك بمجموعة من القوانين التى تحكم الظواهر التاريخية، فالمؤرخ فى هذه الحالة يشبه عالم الجيولوجيا الذى يستكشف القوانين التى تحكم نظام طبقات الأرض أو عالم الآثار الذى ينقب عما خلفه السابقون، أو المحقق القانونى الذى يعمل على اكتشاف مرتكب الجريمة، كل منهم يحاول استثمار كل جزئية أو أثر يعثر عليه فى الوصول إلى القوانين الكلية، ثم يرسم من كل ذلك صورة متكاملة لما يعتقد أنه حدث بالفعل، أى أن عمله فى هذه الحالة الثانية يمر عبر أربعة مراحل، هى تجميع المصادر والوثائق ثم نقدها ثم اكتشاف القوانين التى تحكمها ثم بناء صورة تاريخية لما يظن أنه حدث بالفعل، غير أن روح التاريخ فى هاتين الحالتين قد تفلت من بين أصابع المؤرخ وأدواته، لأن الحقيقة التاريخية ألطف من أن تدركها الملاحظة المادية المباشرة، وأدق من أن يرصدها مجهر العلم التجريبى، ولا يتمكن من كشفها إلا أصحاب الرؤى الفنية الذين يرون الحقائق بقلوبهم قبل أن ينظروا إليها بعيونهم، ومن هؤلاء تولستوى ونجيب محفوظ، ومع ذلك فإن بعض الروائيين يستثمر ما كتبه المؤرخون.

أنماط التوظيف التاريخى فى الرواية

فهناك فريق من الروايين يعالجون الصور التاريخية التى انتهى إليها المؤرخون فى عصر من العصور معالجة فنية خاصة تجعلها تبوح بما يريدون قوله عن العصر الذى يعيش هو فيه، عن طريق

الإيحاء والرمز، أى أن يعمد الكاتب الروائى على ما كتبه المؤرخون ويحاول أن يعيد صياغته بطريقة تخدم أهدافه الفنية، وهذه النمط يعد من أبسط أشكال التوظيف الفنى للتاريخ، وقد مارسه الكثيرون بطرق مختلفة، كما فعل والتر سكوت وجورجي زيدان أو كما فعل نجيب محفوظ بصورة أكثر نضجا فى كفاح طيبة فهى تحكى قصة كفاح الشعب المصرى ضد الهكسوس لكنها ترمز إلى الكفاح المصرى المعاصر ضد الهكسوس الجدد "الاستعمار الإنجليزى وكل استعمار "، ومثلما فعل عبد الغفار مكاوى فى رواية "السائرون نياما "أو الغيطانى فى "الزينى بركات"، وكذلك الشأن فى روايتى "عبث الأقدار" و"رادوبيس" فإنهما تعالجان قضايا معاصرة من خلال ذكر أحداث قديمة. وقد يستخدم الروائى الأحداث التاريخية ليعبر عن رؤيته الخاصة لهذا العصر أو لهذه الشخصية أو تلك، كما فعل نجيب محفوظ فى الباحث عن الحقيقة، وللروائيين أساليب متعددة فى معالجة المادة التاريخية، فمنهم من يجعل المادة التاريخية موضوعا للسرد كما هو الحال فى الروايات السابقة، ومنهم من يجعل الأحداث التاريخية خلفية للأحداث لتتناص معها، كما فى رواية "حمام الملاطيلى" لإسماعيل ولى الدين، ومنهم من يمزج بين الأحداث التاريخية والأحداث المعاصرة فيما يشبه المرايا المتقابلة أو المتجاورة .. وهكذا.

لكن الروائى قد يتجه مباشرة إلى الأحداث الحياتية التى وقعت فى الماضى فيكشف ببصيرته النافذة عن خصوصياتها الدقيقة المتغلغلة فى أغوارها أو روحها الحية إبان تفاعلها، ثم يصنع من هذه

الحياة أسطورة أو ملحمة تكشف عن حقيقة البعد الإنسانى العام الكامن فى قلب هذه الأحداث، معتمدا على الحدس الوجدانى والذوق وليس على البرهان أو معطيات العلم، أى أنه يعيد كتابة التاريخ بطريقة فنية تربط الأحداث التاريخية الكبرى بأسبابها الحقيقية، هذه الأسباب الحقيقة لمجرى التاريخ تكمن فى النشاط الإنسانى أى كل ما يعتمل فى حياة البشر من نزوات وشهوات وانفعالات وندم ومذلة وآلام وكبرياء وخوف وحماسة كل ذلك يتجمع فى لحظة معينة ليحرك عجلة التاريخ.

ويشبه تولستوى العلاقة بين هذا النشاط الهائل لملايين الأفراد من البشر وبين حركة التاريخ عبر الزمن بتروس الساعة وعقاربها، فالتروس الكثيرة تظل تدور فى حركة سريعة متداخلة متناغمة مع الدوران اللولبى للبندول ثم تسفر كل هذه الحركة فى النهاية عن تحرك عقرب الساعة مليمتر واحد على ميناء الساعة، فالمؤرخ لا يرى إلا عقارب الساعة، والتى تتمثل فى الأحداث التاريخية التى يسجلها أو يحللها، بينما الروائى يرى هذه التروس التى تعمل ليل نهار، حتى لو بدا للمؤرخين أن عقارب الساعة هادئة، يرى الروائى هذه الحركة الدائبة من خلال إضاءة الذرات المتناثرة من أنشطة الحياة اليومية المعتادة والتى يمارسها الناس فى حياتهم اليومية، أقصد الذرات الحياتية فى أخص خصوصياتها، لأن الروائى مثل الشاعر يبحث عن الخصوصيات، ومن ثم فإنه يسلك فى رصدها ومعالجتها الطريق المعاكس الذى يسلكه العالم، رغم أنهما قد يصلان إلى غاية واحدة، فالعالم يبحث عن القوانين العامة، والشاعر والروائى يبحثان عن

الخصوصيات الفريدة، عندئذ يبدو التاريخ بكل مفاهيمه أمام الروائى زائفا وسطحيا لأنه يعمم أحكامه، ولأن المؤرخ لا يرى إلا الظواهر، يرى الانتصارات أو الهزائم الكبرى فينسبها لأبطال مثل الإسكندر أو هرقل، مع أن كلا منهما لا يمكن أن يكون قد صنعها، فقائد واحد أو اثنان من القادة أو أكثر مهما كانت قوتهم لا يستطيعون تحريك عجلة التاريخ، بل هى من صنع الإرادة الجماعية الحرة لشعب كامل أو للبشرية كلها، يكتشف الروائى هذه الإرادة الإنسانية الكامنة وراء الأحداث ويصنع منها أسطورة أو ملحمة، وبهذه الوسيلة يصل إلى لب الأسرار التى تحكم الحياة الأنسانية، ليس فى الفترة التاريخية التى يتحدث عنها فقط، بل على المستوى الإنسانى الشامل.

والحكمة التى يمكن استنباطها من نمط التحول التاريخى عند تولستوى ومحفوظ هى ما أطلق عليه تولستوى :" قانون توافق الأسباب" أقول "الحكمة " وليس "القانون" لأن كلا من تولستوى ومحفوظ يؤمن بالحرية الإنسانسة وفى الوقت نفسه يؤمن بمبدأ الضرورة، فعندما تتوافق الإرادات الحرة الجماعية – التى تشبه تروس الساعة – فى لحظة ما يحدث التحول الذى يصبح حتمية تاريخية.

إذا استطاع الروائى أن يرصد حركة هذه التروس أثناء تفاعلها ثم تمخضها عن حركة تاريخية على ميناء ساعة الزمن فإنه يكون حينئذ قد عثر على الجوهرة، أى على أجمل مخلوقة على الأرض – كما يسميها تولستوى – وهى الحقيقة.

الحقيقة التاريخية إذن تشبه جسد أوزوريس الذى مزجه ست

بكل حبة رمل فى أرض وادى النيل، وأن من يريد أن يعيد الحياة لها فعليه أن يكون له بصيرة سماوية مثل إيزيس.

وليس كل روائى يستطيع أن يصل إلى هذه الدرجة من استبطان الحياة الإنسانية والتعبير عن روحها، إذ لا يستطيعها إلا الروائيون العباقرة الذين أوتوا الرؤية الثاقبة التى تتجاوز السطح الظاهرى للحياة إلى حالة الوجد التى تمس روحها، ومن هؤلاء الروائى الروسى الكبير ليو تولستوى والروائى المصرى المبدع نجيب محفوظ، وبخاصة فى روايتيهما الحرب والسلام والثلاثية، فهما يلتقيان فى قدرتهما على سبر أغوار الحياة التاريخية والتعبير عنها، فإذا كانت مقولة الناقد شارل دو بوس عن تولستوى التى يقول فيها: "لو أن الحياة استطاعت أن تُكتب لكانت كُتبت مثلما فعل تولستوى"(١٣٠) إذا كانت هذه المقولة تصدق على ما كتبه تولستوى فى الحرب والسلام فإنها أكثر صدقا على ما كتبه نجيب محفوظ فى الثلاثية فكلاهما كشف النقاب عن روح الحياة الإنسانية روح التاريخ.

بين الحرب والسلام والثلاثية

هما روايتان من ذوات النفس الطويل، متقاربتان فى الحجم، فرواية الحرب واالسلام (فى ترجمتها الإنجليزية) تقع فى ٩٨١ صفحة(١٣١)، بمتوسط ٤٠٠كلمة فى الصفحة، بينما تقع الثلاثية فى ١٣٥٩ (١٣٢) بمتوسط ٢٥٠ كلمة فى الصفحة، أى أنهما ينتميان إلى ما يمكن تسميته بالديناصورات الروائية، وقد أتاح هذا الطول لكل من تولستوى ونجيب محفوظ أن يتجاوز الحدود المتعارف عليها فى بنية الرواية الفنية ذات الطابع الدرامى حسب التقاليد المتعارف

عليها، لينقل لنا قطعة من الحياة فى فترة زمانية معينة، بكل تفاصيلها وملابساتها وتطوراتها وصراعاتها الاجتماعية والسياسية والعسكرية والاقتصادية والثقافية والفكرية والأخلاقية والعقدية، بل لينقل لنا النمو والاضمحلال الذى حدث فى المبانى وفى الناس وفى كل شيء من الداخل.

يؤرخ تولستوى لروسيا بل لأوربا كلها بدءا من شهر يونية سنة ١٨٠٥م أى منذ دخول روسيا الحرب ضد فرنسا، بعد احتلال نابليون أجزاء من أوروبا، ثم يتابع تطور حياة المجتمع الروسى ومسيرة الزحف الدامى للحروب سنة بسنة وربما يوما بيوم من داخل المجتمع الروسى وفى ساحة المعارك حتى تنتهى الرواية بعد هزيمة نابليون إثر سقوط موسكو فى يدى الجيش الفرنسى حوالى سنة ١٨١٣ .

ويؤرخ نجيب محفوظ لمصر بدءا من يوم ٩ أكتوبر سنة ١٩١٧ أى منذ أواخر الحرب العالمية الأولى وتعيين الإنجليز الأمير أحمد فؤاد سلطانا على مصر، ثم يصور المآسى التى صاحبت قيام الثورة المصرية يوما بيوم من داخل الحياة القاهرية ثم الصراعات الاجتماعية والسياسية وتنازع الأحزاب وفسادها حتى سنة ١٩٤٥ أى حتى أواخر الحرب العالمية الثانية.

يؤرخ كل من تولستوى ونجيب محفوظ لهاتين الفترتين الحرجتين من تاريخ بلديهما بطريقة تكاد تكون واحدة مما أدى إلى تشابههما فى كثير من الجوانب، من ذلك:

أولا: تشابههما فى الافتتاحية أو المدخل السردى

ففى بداية الحرب والسلام يبرم تولستوى العقدة الأولى فى خيوط النسيج الزمانى للأحداث الروائية من خلال هذا الحوار الذى يدور بين "آنا بافلوفنا شيرر "وصيفة شرف الإمبراطورة "ماريا فيدوروفنا "وبين الأمير السياسى المحنك "فاسيلى " عند استقبالها له فى الحفل الذى أعدته لأصدقائها وصديقاتها من علية القوم على النحو التالى:

"حسنا أيها الأمير، إن جنوا ولوكا أصبحتا الآن إقطاعيتين لبونابارت، لكن حذار أن تخبرنى أن ذلك ليس معناه إعلان الحرب، فإنك لو ظللت تحاول الدفاع عن تلك الشرور والفظائع التى يرتكبها عدو الله هذا فلن أفعل شيئا من أجلك بعد ذلك، ولن تكون بعد ذلك صديقى أو "عبدى المخلص" كما تسمى نفسك – حقيقة إننى أعتقد أنه عدو الله– آه، ولكن كيف حالك؟ أرى أننى أزعجتك، اجلس وأطلعنى على كل الأخبار.

كان ذلك فى يوم من أيام يونيه سنة ١٨٠٥ والمتحدثة هى آنا بافلوفناشيرر وصيفة الإمبراطورة ماريا فيدروفنا .و بهذه العبارات استقبلت آنا بافلوفنا الأمير فاسيلى الشخصية السامية المرموقة الذى كان أول من حضر حفلتها من المدعوين".(١٣٣)

نجيب محفوظ أيضا يبرم هذه العقدة الزمانية بطريقة مشابهة ومن خلال الحوار أيضا، ولكن ليس بين أميرة وسياسى محنك من أصدقائها فى حفلة سمر، بل بين "أمينة" الزوجة الخانعة الجاهلة المقهورة وبين زوجها السيد أحمد عبد الجواد فى حجرة النوم، على النحو التالى: " قال وكأنه يخاطب نفسه:

– ياله من رجل كريم الأمير كمال الدين حسين ! أما علمت بما فعل؟ أبى أن يعتلى عرش أبيه المتوفى فى ظل الإنجليز.

ومع أن المرأة علمت بوفاة السلطان حسين كامل أمس فإنها كانت تسمع اسم ابنه لأول مرة، ولم تجد ما تقول، ولكنها – مدفوعة بعواطف الإجلال للمتكلم – كانت تخاف ألا تعلق على كل كلمة يقولها بما يرضيه فقالت:

– رحم الله السلطان وكرم ابنه.

فاستطرد السيد قائلا:

– وقبل العرش الأمير أحمد فؤاد أو السلطان أحمد فؤاد كما سيدعى من الآن فصاعدا، وقد تم الاحتفال بتوليته اليوم فانتقل فى موكبه من قصر البستان إلى سراى عابدين .. وسبحان من له الدوام". (١٣٤)

كل من تولستوى ونجيب محفوظ زرع فى هذا المطلع البذرة التاريخية الزمانية لكل الأحداث التى سوف يعالجها بعد ذلك، وككل البذور فى تمثيلها لخصائص الأشجار التى تتفرع منها فإن كل مقطع منهما هنا يحمل كل الخصائص التى سوف تعالج فى الرواية، لكن اللافت هنا أن هذا الحوار فى الروايتين يتم بين رجل وامرأة (ممثلى الجنس البشرى) وأن الكاتبين من خلال هذا الحوار يفصحان عن بداية زمان الأحداث عن طريق التأريخ بالوقائع السياسية، فلم يقل لنا تولستوى: إن الأحداث بدأت فى سنة ١٨٠٥ بل ذكر تاريخ احتلاله لجنوا ولوكا، وكذلك فعل محفوظ عندما أرخ بتولى السلطان أحمد فؤاد الحكم، فعرفنا أن التاريخ كان سنة

١٩١٧، ثم يشيران إلى المشكلات الجوهرية التى سوف تشغل العالم الروائى فيهما (نابليون وروسيا فى الحرب والسلام والإنجليزوالحكومة والشعب المصرى إبان ثورة ١٩ وما بعدها) ويشيران إلى الخيط الأول من المأساة من خلال العلاقة بين الشخصيات المتحدثة، ففكرة الدخول فى الحرب فى رواية تولستوى تنبع من رأس وصيفة زوجة الإمبراطور تنتقل منها إلى أدنى، أى إلى الساسة، وهى تمثل الرغبة فى إرضاء الغرور الإمبراطورى وليس فى الدفاع عن روسيا، أما خبر تغير السلطان فى رواية نجيب محفوظ فيأتى على لسان رجل شبه مخمور يخبر به امرأة مقهورة لا تفهم شيئا فى أمور السياسة ولا يعنيها الأمر فى شىء، لذلك بدا أحمد عبد الجواد وهو يخبرها بذلك كأنه يحدث نفسه، فالخطيئة فى الحرب والسلام هى الغرور وهى خطيئة إيجابية تشبه جريمة القتل، أما الخطيئة فى الثلاثية فهى القهر وهى خطيئة سلبية تشبه الانتحار.

هذه الافتتاحية تعد من أبرز العناصر دلالة على مقدرة الروائى وعلى نوع الفن الذى يبدعه، ومن ثم اهتم النقاد اهتماما كبيرا بالمقدمات الشعرية، ولذلك أيضا فإن تولستوى كتب افتتاحية الحرب والسلام خمس عشرة مرة قبل أن يستقر على هذه المقدمة، ومن الطريف أن تولستوى احتفظ بمسودات هذه المقدمات، وأنها الآن موجودة كما يقول رالف إى ماتلو.(١٣٥)

ثانيا: يستخدم كل من تولستوى ونجيب محفوظ الوقائع والأحداث التاريخية بطريقة واحدة، فتولستوى يتتبع الأحداث التاريخية التى

حدثت فى روسيا وأوربا خلال الفترة من ١٨٠٥ حتى سنة ١٨١٣بدقة مع ربط كل حدث بالتاريخ الحقيقى الذى وقع فيه، مع ذكر بعض الأشخاص الحقيقيين مثل نابليون وألكسندر إمبراطور روسيا وبعض قواد نابليون وبعض ملوك أوربا وبعض الشخصيات السياسية والعسكرية التى شاركت فى صنع الأحداث فى هذه الفترة، كما أنه يرصد الأحداث فى أماكن حقيقية دارت فوقها المعارك الحقيقية التى سجلها المؤرخون، ويورد أحيانا الوثائق والمعاهدات فى نصوصها الحقيقية، مثل وثائق الصلح التى كان الإمبراطور ألكسندر يبرمها مع بونابرت أو ضده، يرصد ذلك بدءا من إعلان الإمبراطور الحرب على نابليون فى أكتوبر سنة ١٨٠٥ وإرسال القوات الروسية لمساعدة إمبراطور النمسا حتى سقوط موسكو وهزيمة بونابارت، يرصد تولستوى تفصيلات المعارك التى دارت رحاها هناك بين الجيش الروسى والنمساوى والألمانى من جهة والفرنسى من جهة أخرى، ويصف تفصيلات هذه المعارك وصفا حسيا دقيقا، مصورا الهزائم المتلاحقة للجيش الروسى والخسائر الفادحة فى الأرواح من كلا الجانبين، يوما بعد يوم وشهرا بعد شهر، كأنه مؤرخ يشاهد المعارك أمام عينيه، مستخدما التقنيات التالية:

أ- أن الراوى يترك فراغات سردية بين الحين والآخر يتيح فيها للقارئ أن يتخيل بنفسه تطور الأحداث، ثم يلتقط الخيط بعد ذلك ليكمل ما يمكن أن يكون القارئ قد استنتجة، وليس من الموضع الذى انتهى إليه السرد السابق، وهى تقنية لم يخترعها تولستوى لكنه استخدمها بشكل مكثف.

ب- رسم تولستوى لوحات سردية حية متقابلة لما تحتويه ساحة المعارك من أهوال، حيث الدماء وأشلاء القتلى وجثث الجنود والخيول، ولما تحتويه الحياة المعتادة، وهو يصور المعارك برؤية غير حماسية لفريق دون فريق، بل يرصدها بشعور محايد، لا مع ولا ضد، يرصدها من موقف المتقزز من العنف أيا كان مصدره، فالمعركة الحقيقية عنده ليست بين روسيا وفرنسا، بل بين عناصر الشر والعناصر الإنسانية، بين الحياة الحقيقية والحياة الزائفة، ويتمثل الشر فى الرغبة فى الانتقام والصلف والكبر والتعالى والكذب والرياء والنفاق والأنانية، ويرى أن كلاً من إمبراطور روسيا ونابليون ينتميان للجانب الآخر غير الإنسانى، جانب الصلف والغرور والكبر والتعالى.

ج- لا يكتفى تولستوى بوصف المعارك وصفا محايدا خاليا من الحماس، بل يسخر أحيانا من البطولات الزائفة التى يقتل فيها جنود روس جنودا فرنسيين، لأنه ينظر إلى المعارك على أنها لون من نتائج العبث السياسى أو الجنون الإنسانى، نصف أوربا خرج ليقتل النصف الآخر، بلا هدف إلا الصلف والغرور الذى يحمله قادة أشرار، ومن ثم فإنه يصور الإمبراطور الروسى نفسه بوصفه شريكا لبونابارت فى صناعة هذه المأساة الإنسانية الفاجعة، بل إنه يرى أن كل من شارك فى المعارك من الجنود والساسة سواء فى فرنسا أم فى روسيا فهو نابليونى يتحمل جزءا من المسئولية.

د- والوسيلة التى يتبعها تولسوى فى سبيل منح هذه الأحداث صبغة إنسانية أنه لا يكتفى بوصف المعارك من الخارج بل يصورها

من خلال أصدائها فى نفوس الناس، أى أنه يرصد أبعادها السيكولوجية داخل وعى الشخصيات ويبرز آثارها النفسية المؤلة فى المجتمع، عن طريق الأحاديث النفسية وأحلام اليقظة، لذلك تحولت الحرب والسلام إلى ما وصف بأنه ملحمة سيكولوجية، فبينما تأخذ الحرب أشكالا مهيبة فى كتب التاريخ وفى الملاحم فإنها فى الحقيقة كما هى هنا فى الرواية تحتوى على كل ملامح الضعف الإنسانى والشفقة الإنسانية والغرور والكذب، فهذا المحارب الروسى نسفنسكى تذوب لديه كل أشكال الزيف المسماة بالبطولة عندما يرى الدماء وأشلاء القتلى والجثث من الجانبين فيقول :" لو كنت مكان القيصر ما أعلنت الحرب أبدا"(١٣٦) حتى روستوف القائد العسكرى عندما تشتد المعارك ويلمح ديرا للراهبات يقول لنفسه :"لو كنت هناك ما تمنيت شيئا عدا·ذلك"(١٣٧) وهو عندما يتذكر أهله وحبهم له وبيته الدافئ وزحافته السريعة ويقارنه بالعذاب الذى يعانيه فى ساحة القتال يتساءل :"لماذا جئت هنا؟".(١٣٨)

ومن الجوانب الإنسانية التى يرصدها تولستوى فى أعماق المعارك الحربية تلك الفكاهات والنكت التى يتبادلها الجنود حتى فى أحلك اللحظات، فهى ذات وظيفة كبيرة فى التواصل بين الناس ساعة الخطر، فالجنود وهم سائرون بالقرب من الخط الفاصل بين القوات الروسية والقوات الفرنسية، الخط الفاصل بين الحياة والموت - كما يقول تولستوى- يسير جندى اسمه زيكين قصير القامة نحيل جدا كأنه يحبو من ثقل الأمتعة والسلاح الذى يحمله فوق ظهره فيقول له أحد الجنود هازئا :من الواجب أن يضعوك فوق حصان ليكون شكلك

عجيبا، فقال أحد الفرسان:" ضع عصا بين ساقيك، سيناسبك هذا بدلا من الحصان".(١٣٩)

وهذا عينه ما فعله نجيب محفوظ فى الثلاثية، فهو مثل تولستوى يتتبع الأحداث التاريخية التى شهدتها مصر بدءا من سنة ١٩١٧ حتى سنة ١٩٤٥ بشكل دقيق يكاد ينافس فيه أكبر مؤرخى هذه الفترة وهو عبدالرحمن الرافعى فيما كتبه عن تاريخ الحركة القومية، بل إن من يقارن بين ما كتبه كل منهما يجد بينهما تشابها كبيرا، وإن كان محفوظ يغوص إلى خصوصية الوقائع، فنجيب محفوظ مثل تولستوى يربط كل حدث تاريخى بالزمان الحقيقى الذى وقع فيه، ويذكر بعض الشخصيات التاريخية التى شاركت فى صنع الأحداث مثل سعد زغلول وعبد العزيز فهمى وعلى شعراوى والنحاس باشا ومحمد فريد وغيرهم، ويذكر الأماكن الحقيقية التى دارت فيها أحداث المظاهرات فى القاهرة إبان الثورة، كما أن محفوظ مثل تولستوى أيضا يورد النصوص الكاملة للوثائق التاريخية الحقيقية، بل أحيانا يورد الأشعار التى أنشدها الشعراء فى هذه المناسبات التاريخية فهو يسجل الرسالة التى بعث بها الوفد المصرى للسلطان فؤاد كما هى بالنص الذى سجله عبد الرحمن الرافعى(١٤٠) وأورد مطلع قصيدة حافظ إبراهيم بمناسبة مظاهرة النساء(١٤١) وسجل أحداث مظاهرة يوم الأحد ٩ من مارس سنة ١٩، ومظاهرة يوم الثلاثاء ١١من مارس ومظاهرة يوم الخميس ١٣من مارس وأحداث قريتى العزيزية والبدرشين يوم ٢٥ من مارس ومظاهرات الفرح بعودة سعد يوم ٧من أبريل كل ذلك بطريقة تشبه طريقة تولستوى فى سرده للأحداث، وبخاصة فى الجوانب التالية:

أ- نظام القص يعتمد كما فى الحرب والسلام على ترك مسافات زمانية اعتمادا على أن القارئ سوف يتخيل مجرى الأحداث ونمط تطورها، فالجزء الأول من الثلاثية (بين القصرين) يستغرق حوالى سنتين فقط وتحديدا يتناول الأحداث التى وقعت فى الفترة من ٩ أكتوبر سنة ١٩١٧ حتى ١١من أبريل سنة ١٩١٩، ثم يترك الكاتب الفترة الزمانية التالية حتى سنة ١٩٢٤، ثم يبدأ الخيط السردى من حيث انتهى إليه خيال القارئ، يبدأ السرد بعد ذلك فى (قصر الشوق ويستمر حتى سنة ١٩٢٧ أى منذ تولى سعد زغلول الوزارة حتى وفاته، ثم يقطع الكاتب مسير الأحداث، ثم يلتقطها بدءا من سنة ١٩٣٥ ويستمر فى سردها حتى ١٩٤٥ هذا بالإضافة إلى الفراغات الصغيرة داخل الأجزاء، بل إن نجيب محفوظ استخدم هذه التقنية بشكل أكثر تكثيفا من تولستوى، وذلك لأن الفترة الزمانية الكلية التى غطتها الثلاثية، (وهى ٢٨سنة) أطول من تلك التى تنالتها رواية الحرب والسلام (٨سنوات).

ب- أن اللوحات السردية التى رسمها نجيب محفوظ للمظاهرات التى واكبت ثورة ١٩ لم يرسمها برؤية حماسية، بل برؤية محايدة فاترة، نعم هى رؤية تدين القمع الذى يمارسه الجنود البريطانيون ضد المتظاهرين ولكن ليس من منطلق الوطنى المتحمس الذى يريد الفتك بالأعداء بل من منطلق إدانة العنف والظلم، من منطلق الاعتداء على الإنسانية متمثلا فى الاعتداء على الشعب المصرى، لقد رصد محفوظ أحداث الثورة من المنظور الإنسانى وليس من المنظور القومى الحماسى.

ج- نجيب محفوظ مثل تولستوى يرصد الوقائع من خلال وقعها السيكولوجى على الشخصيات، عن طريق حديثها النفسى، أو وصف ما يدور فى داخلها، كأنها مرايا للأحداث، ومن ثم تحولت أحداث الثورة المصرية على يدى محفوظ مثلما تحولت الحروب النابليونية عند تولستوى إلى ملحمة سيكولوجية، فموت فهمى مثلا ليس مؤثرا بوصفه بطلا، لأنه مات فى مظاهرة لا وزن لها من الناحية الوطنية، بل لأنه فلذة كبد أمينة والسيد أحمد عبد الجواد، ولأنه إنسان كان مقبلا على الحياة، ولأنه لم يرتكب جرما ولم يعتد على أحد، ومن ثم اختزل نجيب محفوظ القضايا الوطنية العامة فى أطر نفسية إنسانية وذاتية ضيقة لكنها عميقة، فقضية الاستعمار البريطانى لمصر وهى أخطر قضية مصيرية على المستوى القومى تتبلور مشكلتها على المستوى الذاتى عند أحمد عبد الجواد قبل استشهاد ابنه فهمى فى أن وجود الجنود البريطانيين يحرمه من ممارسة شهواته فى الأزبكية، وتتبلور مشكلة الاحتلال الإنجليزى عند الشيخ متولى عبدالصمد فى أن الجنود الإنجليز مزقوا شال عمامته الذى لا يملك سواه، فهو يرفع يديه إلى السماء داعيا: " اللهم مزق شمل الإنجليز كما مزقوا شال عمامتى"، وقضية التحرير الوطنى فى نظر " غنيم حميدو " صاحب معصرة الزيوت بالجمالية ليست ذات شأن بجانب مشكلته الذاتية، وهى أنه يريد أن يتبول بينما لا يسمح له الجنود الإنجليز بالتحرك أثناء تسخيره مع بعض المواطنين عند عودتهم إلى بيوتهم ليلا فى ردم الحفر التى صنعها المتظاهرون، فهو يهمس لصديقه أحمد عبد الجواد قائلا : " إخراج شوية بول أهم الآن عندى

من إخراج الإنجليز من مصر كلها"(١٤٢) هذا الأسلوب الذى استخدمه كل من تولستوى ومحفوظ جعل الأحداث التاريخية متلبسة بالمشاعر الإنسانية، بل صور محفوظ الحياة كأنها تسير فى اتجاهين متناقضين حياة غير منطقية وغير إنسانية تشوه أحداث التاريخ، وحياة إنسانية تختبئ خلف هذه الحياة الزائفة، وأن المؤرخين ولعوا بهذه الحياة الزائفة، وغفلوا عن الحياة الحقيقية فأخطأوا الحقيقة، اهتموا برصد عقارب الساعة ولم يعوا ما تعنيه حركة التروس.

ثالثا: كل من تولستوى ونجيب محفوظ حاول كشف زيف التاريخ، لأن الحياة التى يصورانها ذات طبقات متعددة، أكثرها زيفا هو ظاهرها الخارجى وهو ما يسجله التاريخ، لكن تحت هذا الظاهر الزائف طبقات متعددة من الحقائق لا يستطيع سبر أغوارها إلا الفن، فكل الشخصيات تقريبا فى الحرب والسلام وفى الثلاثية بل فى المجتمع الروسى والمجتمع المصرى كما تصوره الروايتان تعيش حياتين منفصلتين، حياة تاريخية ظاهرية براقة زائفة وحياة باطنية فاسدة، فبيير يعيش حياتين شبه منفصلتين حياة باعتباره إقطاعيا وزوجا شكليا لامرأة متهتكة لعوب، وحياة أخرى لإنسان ساذج نقى طيب القلب يبحث عن روحه الضائعة مرة فى الخلايا الماسونية ومرة فى عمل الخير، حتى مشاركتة فى الحرب كانت شكلية، لأنه زج بنفسه وسط المعارك ثم أسر وهو لم يحارب ولا يعرف فنون الحرب وتكوينه الجسدى لا يؤهله أن يكون محاربا، وكذلك كل من بولكونسكى وروستوف والأمير أندرو يعيش كل منهم حياتين، حتى الإمبراطور إلكسندرنفسه فإنه يعلن الحرب على النمسا ليساعد عدوه القديم

بونابرت على حليفه القديم إمبراطور النمسا، ثم يعلن الحرب على بونابرت لمعاونة صديقه إمبراطور النمسا، كل ذلك فى الظاهر من أجل عظمة روسيا ومجدها بينما الحقيقة أنه الصلف والغرور وحب العظمة، وكذلك الأمر بالنسبة لبونابرت فإنه خاض الحروب الدامية تحت شعار زائف وهو مجد فرنسا ونشر مبادئ الحرية والعدالة والإخاء والمساواة، والحقيقة كما يقول تولستوى أن الحروب قامت لأن الذين أشعلوها استجابوا لدوافعهم الشخصية، والذين أشعلوا الحروب ليس الإمبراطور وبونابرت فقط بل كل جندى وكل ضابط شارك فى الحرب وكل سياسى خطط لها، فلن تستطيع إرادة رجل واحد أو إرادة جلين أن تشن حربا يشترك فيها الآلاف ويشقى بها الملايين، إن الحرب لم تقم كما يقول المؤرخون بسذاجة بسبب إساءة معاملة الدوق أولدنبرج بل لأن هناك ملايين من النوايا الخبيثة والفساد الأخلاقى تجمعت هنا وهناك مما أدى إلى هذه المجازر البشرية.

وبالمثل فإن شخصيات نجيب محفوظ فى الثلاثية تعيش حياتين أيضا : حياة ظاهرية طاهرة نقية وحياة باطنية حقيقية فاسدة، فأحمد عبد الجواد رجل تقى صالح حازم أمام أولاده والمتعاملين مع، لكنه فى الحقيقة سكير عربيد يحيى لياليه فى بيوت العوالم بالغناء والشرب والرقص، وكذلك الحال مع ابنه ياسين، وزعماء الأحزاب السياسية لهم مهابتهم فى الظاهر السياسى، لكنهم فى الحقيقة شواذ فاسدون أخلاقيا، عالم زائف ظاهره كأنه مصنوع من الورق وباطنة ممتلئ بالفساد.لكن التاريخ لا يرصد إلا الظاهر فقط.

رابعا : يشترك كل من تولستوى ومحفوظ فى فلسفتهما عن الخير

والشر ودور الصراع بينهما فى التحول التاريخى، فهما يريان معا أن المعارك الحقيقية إنما هى فى الحقيقة معارك بين الأفعال اللا إنسانية وبين السمات الإنسانية المتمثلة فى الصحة والمرض والسعادة والشقاء والراحة والكدح والعلم والفكر والحب والرحمة والشعر والموسيقا والصداقة وغير ذلك من السمات التى تجعل الإنسان إنسانا، وأن حركة التاريخ تسير فى الطريق غير الإنسانى لأن الأهواء هى التى تسير دفتها، وتتجه بها نحو الهلاك، وأن الإنسان ينجرف فى تيار الحياة محاولا التشبث بالحياة معاندا سطوة الزمان فى الثلاثية، وسطوة الإرادة الخفية العليا فى الحرب والسلام لكنه فى النهاية يستسلم لهما، ومن ثم تبدو محاولاته تافهة، لأنه ضعيف ضئيل الشأن أمام هذه القوى الجبارة المتمثلة فى الزمن عند نجيب محفوظ وفى القوة الإلهية عند تولستوى.

كما أن هناك شكلا آخر من أشكال الصراع فى كل من الحرب والسلام والثلاثية وهو الصراع بين القديم والجديد، أو بين الأجيال، أو الصراع التاريخى كما اسماه تولستوى نفسه، يقول تولستوى فى إحدى مسودات الحرب والسلام : " مثلما يحدث الآن ويحدث دائما، حدث آن ذاك أن تجمع حول الشباب المناضلين من أجل الجديد وحول عجائز عصر كاترين المدافعين عن القديم أناس يرون فى هذا الصراع مجرد فرصة للحصول على روبل أو صليب أو وظيفة شاغرة، وهناك أناس يشتركون فى هذا الصراع لمجرد التسلية، فهم لا يعملون من أجل ذلك الصراع بل من أجل تحقيق رغباتهم وشهواتهم.

ورغم أن طبيعة الصراع بين القديم والجديد تحمل السمة

الشاملة لكل زمن لكن هذا الزمن يمتلك صفة متميزة بالنسبة لروسيا كدولة وهى طبيعة الشباب الجميل السعيد الملىء بالآمال".(١٤٣)

وأدار نجيب محفوظ مثل هذا الصراع بين القديم والجديد فى روايته ولكن بصورة أشد، ففى بين القصرين كان هناك صراع حاد بين جيل السيد أحمد عبد الجواد وجيله وبين الجيل الذى ينتمى إليه أولاده، وانتهى هذا الصراع بهزيمة الجيل القديم، أما فى قصر الشوق فقد دارت المعركة بين جيل أبناء السيد أحمد عبد الجواد وبين جيل أحفاده أولاد خديجة، وانتهت المعركة بهزيمة الجيل القديم أيضا، وفى السكرية كانت السيادة لجيل الأحفاد الذى أصبح مهيأ لأدراة معركة جديدة مع جيل قادم، وهكذا تتشابه الحرب والسلام والثلاثية فى هذا اللون من صراع الأجيال أو الصراع بين القديم والجديد، بل فى التعبير عن خصوصية هذا الصراع للمرحلة التى تتناولها كل منهما.

خامسا: هناك شىء آخر يجمع بين تولستوى ومحفوظ فى تعاملهما تعاملا فنيا مع التاريخ، وهو أنهما لم يحولا التاريخ إلى دراما، كما تفعل الروايات التاريخية التقليدية، بل تركا الحياة التاريخية تنساب هكذا بطريقة تلقائية بسيطة ومتشعبة، وإن تخللهما بعض التشويق الدرامى الذى يحدث مثله فى الحياة اليومية، وذلك مثل عودة الأمير أندرو بعد فقدان الأمل فى عودته فى رواية الحرب والسلام، ومثل انكشاف أمر السيد أحمد عبد الجواد بطريقة شبه درامية أمام ابنه ياسين فى الثلاثية وهذا الأسلوب الانسيابى من أصعب الأساليب الروائية، لأنه يصيب السرد بالترهل، ويفتح المجال

للاستطراد، ولذلك أدى إلى دخول كثير من الوحدات غير السردية فى الحرب والسلام مثل الصفحات المتعددة التى خصصها تولستوى لفلسفة التاريخ والتى تشبه آراء معاصره الفرنسى جوستاف لوبون، لكن محفوظ استطاع أن يتحكم فى بناء روايته تحكما ملحوظا.

سادسا: هناك تشابه بين تكوين بعض الشخصيات فى الروايتين، وكذلك بين الدلالات التاريخية التى توحى بها العلاقات بينها، فناتاشا فى تكوينها النفسى الفطرى وجسدها الفتى الجميل وسلوكياتها الإنسانية التلقائية المتدفقة الصحيحة والخاطئة صورة من روسيا، حيث يتنافس عليها الوطنيون المخلصون والخونة الذين كانوا يخططون لاختطافها، ثم انتهاء أمرها أخيرا بالزواج من بيير صورة المواطن الروسى الساذج المنتهك الكرامة فى بيته، إن ناتاشا تشبه مريم صورة مصر فى الثلاثية فقد أحبت مريم فهمى الشاب الوطنى ووقعت فى غرام الإنجليز ثم انتهى أمرها بالزواج من ياسين الذى يشبه بيير شبها كبيراً، فبيير نفسه بتكوينه الجسدى والنفسى وأسرته المدنسة وتطلعه للفضيلة من خلال المحافل الماسونية والذى يجمع بين السذاجة والطيبة يشبه ياسين بن أحمد عبد الجواد، والأمير بولكنسكى يشبه فى تسلطه وازدواج شخصيته السيد أحمد عبد الجواد نفسه، والأمير أندرو بن بولكنسكى الذى استشهد فى الحرب وأحب ناتاشا وكان عازما على الزواج منها يشبه فهمى بن أحمد عبد الجواد، الذى استشهد فى المظاهرات أيضا وكان يعتزم الزواج من مريم شبيهة ناتاشا.

سابعا: أن التطور الحقيقى الذى حدث فى الروايتين يتمثل فى انكشاف جزء من الحقيقة فى كل مرحلة من مراحل حركة الأحداث، هذه الحقيقة التى يحجبها ركام من الزيف والكذب والنفاق والأهواء الشخصية، ففى الحرب والسلام تتمثل الحقيقة فى أن الحرب ليس فيها غالب أو مغلوب بل فيها امتهان للحياة الإنسانية، وأن الناس فيها تتحكم فيهم النزعات الشريرة التى تجعلهم يتعطشون لسفك الدماء ولا يتحلون بالقيم الإنسانية، وأن الحروب ليست إلا لونا من العبث السياسى الذى يقترفه الساسة ثم يندفع الناس وراءهم من غير وعى فيموتون ويجرحون وهذه هى طبيعة الإنسان فى كل عصر وفى كل مكان، يقع دائما ضحية للزيف، يقول تولستوى على لسان روستوف :" لسنا دبلوماسيين، نحن مجرد جنود لا أكثر فإن أمرنا أن نموت وجب علينا أن نموت وإن عوقبنا فذلك معناه أننا نستحق العقاب، ولا رأى لنا فى ذلك إذا راق للإمبراطور أن يعقد مع نابليون حلفا ويرى فيه إمبراطورا فهذا عين الصواب"(١٤٤) وعندما تنكشف الحقيقة ويفضح أمر الزيف تظهر القوة الحقيقية للإنسان الروسى وهى الإرادة الحرة والسلام النفسى والمصارحة مع الذات، فقد انهزمت روسيا عندما كان لها جيش قوى ولم يكن لشعبها إرادة حرة وعندما لم يكن الإنسان الروسى متصالحا مع نفسه، وانتصرت عندما امتلكت هذه الإرادة والمصارحة رغم أنها كانت قد فقدت قوتها العسكرية.

وفى الثلاثية تتكشف الحقيقة لحظة بعد أخرى، إذ تكشف الأحداث عن هذه الطبيعة الإنسانية الزائفة المتمثلة فى وهم الحياة،

كل شخصية تبدو فى الظاهر بوجه وهى فى الباطن بوجه آخر، وفى النهاية انكشف الزيف لكن الظروف أدت إلى ظهور ما هو أشد من الزيف وهو الفساد، فكلما انهارت طبقة من الزيف الإنسانى تحل محلها طبقة أخرى أشد فتكا، لأن الإنسان المصرى لم يحصل على إرادته الحرة ولم يتصالح أو يتصارح مع نفسه منذ بدية الرواية حتى آخرها.

ثامنا :إلى جانب ذلك هناك جوانب تشابه كثيرة أخرى لا تختص بالتوظيف التاريخى مثل طريقة تسلسل الأحداث حسب التسلسل الزمانى، ومثل طريقة سرد الأحداث المتزامنة، واستخدام اللوحات المتقابلة أو المتشابهة فى الوصف وغير ذلك.

إلا أن كل هذا التشابه بين الروايتين لا ينفى حقيقة أن كل رواية منهما لها خصوصيتها وأسلوبها:

١- فتولستوى يصور عالمه من خلال الطبقة الأرستقراطية التى ينتمى إليها، حيث الأمراء وكبار الساسة ورجالات الحرب، بينما يرتكز المنظورعند نجيب محفوظ خلال الطبقة المتوسطة التى ينتمى إليها.

٢- الأحداث التاريخية نفسها مختلفة، وهذا أمر بدهى؛ فتولستوى يتحدث عن روسيا فى مطلع القرن التاسع عشر ومحفوظ يتحدث عن مصر فى النصف الأول من القرن العشرين.

٣- علاقة الشخصيات بتطور الأحداث مختلفة، فأكثر الشخصيات فى الحرب والسلام تشارك فى صنع القرارات، بل تدير دفتها لأن الأحداث مصورة فى الأوساط القيادية، سواء أكانت هذه

القرارات صحيحة أم خاطئة، أما فى الثلاثية فالشخصيات كلها مقصاة عن المشاركة، فهى تسير مجبرة إلى مصير مجهول، لا تشارك فيه ولا تسلم من نتائجه، من ثم أصبحت شخصيات الثلاثية تتقبل مصائرها كما تتقبل أحكام القدر وأحداث الزمان، الاستعمار والحكومات والفساد والموت والولادة والشيخوخة، فبدت الشخصيات كأنها تخوض معركة خاسرة مع الزمن أو مع القدر، منذ مولدها حتى وفاتها، ولعل ذلك لون من التعبيرالصادق عن الواقع فى كل من روسيا ومصر فى هاتين الفترتين.

كل ذلك يبرهن على أن هناك تقاربا بل تشابها بين المنهج الذى استخدمه كل من تولستوى ومحفوظ فى توظيف التاريخ فى كل من الحرب والسلام والثلاثية، وأن هذا القدر من التشابه يفتح الطريق لدراسات مقارنة أخرى بين هذين الطودين الشامخين فى عالم الفن الروائى.

البعد الإنسانى فى روايات نجيب محفوظ

مفهوم الإنسانية فى الأدب

عندما تذكر كلمة "إنسان"أو كلمة " إنسانى" فى اللغة يفهم منها أحد معنيين، الأول يشير إلى الصفة البشرية التى هى نقيض المثالية الملائكية أو السماوية، أى أنه يشير إلى التلبس بتراب الواقع الطبيعى المادى الذى يحياه الناس على الأرض حيث يأكلون ويشربون وينامون ويتناسلون ويتخاصمون ويكذبون أحيانا أو يسرقون، ولهم غرائزهم الفطرية ودوافعهم المادية، فهم ليسوا ملائكة أو شياطين بل بشر .أما المعنى الثانى الذى يفهم من الكلمتين فهو يشير إلى التحلى بالقيم الإنسانية الرفيعة، أى الأخلاق المثالية الفاضلة التى لا يكون الإنسان بدونها إنسانا بمعنى الكلمة، مثل الإحساس بالآخرين والرحمة والعطف على الضعفاء والصدق ومناصرة الحق، إنه المعنى الذى قصده الكاتب الروسى الكبير ليو

تولستوى من قول الأميرة بيتس مخاطبة أليكس زوج آنا كارنينا فى رواية آنا كارنينا: " أنت رجل بكل ما فى كلمة الرجولة من معنى، أنت رجل ذو قلب وإحساس فأنت إنسان".(١٤٥) وهناك معنى ثالث أشار إليه ابن سينا ونقله عنه حازم القرطاجنى، وهو أن الإنسانية صفة تطلق على كل ما يختص به الإنسان دون الحيوان، ويجملها فى أربع صفات رئيسية هى: العقل والعفة والعدل والشجاعة.(١٤٦)

وعندما نشأ فن الرواية فى العصر الحديث تبنى أصحابه القيم الواقعية المادية التى أفرزها نمو الطبقة البورجوازية فى أوربا، وهى القيم الفكرية للعقلية الفيزيقية التجريبية التى اتسم بها العقل الأوربى، أى العقل القائم على التخلى عن المثالية والميتافيزيقية التى كانت سائدة فى القصص الخيالية فى العصور الوسطى الأوربية، أى النظر إلى الإنسان من أسفل، من حيث كونه كائناً تحركه مجموعة من الدوافع والعوامل المادية مثل الغرائز الطبيعية الدنيا والتربية والبيئة والجنس وغير ذلك من الأمور التى يمكن تفسيرها تفسيرا علميا يتوازى أو يتواءم مع الرؤى التى أفرزتها نظريات دارون وماركس وفرويد ودوركايم للإنسان.

واتخذ كثيرون من منظرى الرواية ونقادها هذه النظرة معيارا للتفرقة بين فن الرواية والقصص الخيالية المسماة بالرومانس (Ro mans) فالقصص التى تتحلى بهذه الواقعية تعد رواية (NOVEL). وما دونها لا يعد رواية؛ لأنهم اعتقدوا أن هذه الواقعية سوف تتناول النشاط الإنسانى تناولاً موضوعيا محدداً، لكن الإنسان دائما يستعصى على التحديد ويتمرد على التعريف، ويدخر دائما لكل

عصرجديد ما يمكنه من اكتشافات بكر لم تكن معروفة من قبل، فلو جمعنا كل نظريات ماركس وداروين وفرويد ودوركايم وطبقناها على هيكل جسدى ما فإنها لن تصنع منه إنسانا، من أجل ذلك فإن الروايات التى حاولت أن تصنع إنسانا من خلال هذه النظريات أصيبت بالجفاف والميكانيكية وهرب الإنسان الحقيقى من بين سطورها، كما هو الشأن فى قصة (ثريا) لعيسى عبيد، وفى معظم الروايات الاشتراكية العربية وغير العربية التى حاولت تطبيق النظرية الماركسية فى فهمها للإنسان والمجتمع، بل كما هو الشأن فى رواية (السراب) لنجيب محفوظ نفسه، فـ(كامل رؤبة لاظ) بطل هذه الرواية ليس إلا نموذجا افتراضيا لإنسان صيغ حسب نظرية التحليل النفسى ليجموند فرويد.

من أجل ذلك فإن الروائيين الكبارالذين أبدعوا روايات خالدة من أمثال تولستوى وديستويفكى وديكنز وفلوبير ونجيب محفوظ وغيرهم لم يكبلوا أقلامهم فى هذه الروايات بأمثال هذه الرؤى المحدودة، بل خلعوا من فوق أعينهم المناظير التى تلون العالم حسب الطلاء الذى اتخذته، بل أعلن بعضهم- صراحة - تذمره منها وتمرده عليها، كما فعل تولستوى، من ثم انطلقت رؤاهم الفنية فى آفاق حرة وجديدة بلا قيود داخل هذا الكائن المجهول المسمى بالإنسان، فرسموا ناسا ينبضون بالحياة، لم يتخلوا عن بشريتهم وفى الوقت نفسه لم تجف عروقهم من منابع الخير والرحمة والعدل والوفاء والتعاطف، لهم أجساد وعقول وفى الوقت نفسه لهم أرواح وقلوب، ليسوا ملائكة وليسوا جمادات، فأصبحت رواياتهم تحمل سمات الإنسانية حسب

المفهوم الواقعى البشرى الذى يجعل الإنسان مرتبطا بواقعه الفيزيقى المنظور، وفى الوقت نفسه تحتوى أبعادا إنسانية وإشراقية عميقة أبعد وأعمق بكثير من هذا الواقع المادى.

إن الأدباء الموهوبين فقط هم الذين يستطيعون التقاط هذه الأغوار الإنسانية الدفينة، لأن الوصول إليها أصعب بكثير من التقاط الصور الحسية، الأدباء الذين يمتلكون القدرة على الاستبطان الداخلى الذى يشبه العرافة أو الوجد الصوفى الذى يمكن الكاتب من النظر إلى العالم بنور البصيرة لا البصر، هذه القدرة هى التى تتيح للكاتب رؤية الأعماق الإنسانية الكامنة وراء الأحداث وفى أغوار الشخصيات، وهى التى تمكنه من التعبير عن هذه الرؤية فى لوحات سردية حية تنبض بهذه الحقائق الدقيقة - فلا فائدة من رؤية لا يصحبها قدرة على التعبير- ونجيب محفوظ واحد من هؤلاء الموهوبين، فقد استطاع أن يجعل لإيقاع الحياة المادية التى تحدث الآن صدى إنسانيا عميقا يتجاوز حدود المكان والزمان ويلف الإنسانية منذ أول الخلق إلى آخر الحياة، فنسمع فى إيقاع طرقات شبشب حميدة فى رواية (زقاق المدق) مثلاً وهى تتبختر صاعدة من الزقاق إلى الصنادقية أو الموسكى إيقاع الأنثى منذ حواء إلى آخر امرأة تدب على ظهر البسيطة، ونرى فى ابن فطومة صورة لكل ابن أنثى قلق من واقعه الأليم باحث عن الحقيقة وفى الوقت نفسه حالم بواقع مثالى لا يوجد على الأرض، ونرى فى رءوف علوان فى اللص والكلاب صورة لكل مناضل زائف باع ضميره واستثمر مبادئه لتحقيق مكاسب شخصيه، ونرى أسرار لعبة التحول والتأقلم

الإنسانى فى رواية الثلاثية، وهكذا نرى مفهوم الإنسانية فى الأدب يتحقق بشكل فنى جديد، يجمع بين المفهومين اللغويين السابقين المادى والروحى ويتجاوزهما.

هذه الإنسانية التى تتجلى فى الأدب الرفيع ليست مجرد موضوع استطاعت الروايات أن تصوره، بل هو سرالفن ومنبع الجمال فيها، إنه يشبه الإيقاع الموسيقى أو التشكيلى الذى يستحضر إيقاع الطبيعة، فجمال الثنائيات الإيقاعية فى الشعر مثلا تتناغم مع إيقاع حركة التنفس وحركة الليل والنهار وخطوات المشى وتنائية أعضاء الإنسان والذكورة والأنوثة والخير والشر والسماء والأرض ...إلخ ومثل ذلك تتناغم التجارب الإنسانية فى الروايات مع التجارب الإنسانية العامة أى أنها تحاكى الحقيقة الإنسانية وتكتشف أنواعها وأشكالها.

صور البعد الإنسانى فى روايات نجيب محفوظ

امتلك نجيب محفوظ جناحى الموهبة الفنية اللذين أشرنا إليهما بوصفهما شرطين لإبداع الأدب الإنسانى، وهما البصيرة الفنية النافذة والقدرة الفذةعلى التعبيرذى الطابع الإنسانى، وقد تجلى ذلك فى عدد من المظاهر فى رواياته.

أبرزها تلك اللغة التصويرية الشفافة التى يستخدمها فى تصوير المشاهد مصحوبا بالمشاعر الإنسانية الدفينة، فهو مثلا فى مقدمة رواية الحرافيش يلقى الضوء على المكان الذى يعثر فيه الشيخ "عفرة زيدان" على اللقيط الذى أصبح اسمه فيما بعد "عاشور الناجى" فلا يصورنجيب محفوظ المكان تصويراً موضوعيا كما يفعل المؤرخ بل

يستحضره من زاوية رؤية إنسانية تجمع بين روحى الشيخ عفرة والراوى بل روح كل ذى قلب يتحلى بسمة الإنسانية، كل ذلك فى وقت واحد، رؤية ترى ببصيرتها فوق ما يراه الناس بأبصارهم من تعاطف ورحمة فى الحاضر ومكنون ما حدث فى الماضى واستشراف ما سوف يحدث فى المستقبل، تستحضر الواقع وتشف عما وراء الواقع، يقول نجيب محفوظ :" فى ظلمة الفجر العاشقة، فى الممر العابر بين الموت والحياة، على مرأى من النجوم الساهرة، على مسمع من الأناشيد البهيجة الغامضة طرحت مناجاة متجسدة للمعاناة والمسرات الموعودة لحارتنا".(١٤٧)

هكذا نرى المشاعر الإنسانية التى يحملها فقيه أعمى يدب بعصاه وحيدا عند مطلع الفجر يلتمس المغفرة من السماء ,فيهديه القدرالذى يشبهه إلى نتاج لرجل وامرأة طواهما ظلام الليل العاشق فأسفر الصبح عن ولادة روح حية ملقاة على الأرض فى الممر الفاصل بين المقابر والمدينة وهى فى الوقت نفسه تعبر الممر الفاصل بين الحياة والموت، عبارات مجازية وإيحائية شفافة تجمع بين التصوير المادى لوقائع الأحداث وبين البعد الإنسانى الذى يجمع بين الحزن والأمل، بين الحياة والموت.

ولم يكتف نجيب محفوظ بهذا الأسلوب التصويرى بل استعان بالموسيقا الشعرية الموقعة المسجوعة، وبخاصة فى المواطن التى تتطلب التعبير عن الخلجات النفسية الدفينة، مثل قوله فى رواية الحرافيش :" وانتشرت سحائب الخريف مفضضة بالنور المستتر، وانتصف النهار ولم يظهر لعاشور أثر، عند ذاك تفرق الرجال فى

شتى الأنحاء، وراء شهادة أو خبر"(١٤٨) ويستخدم محفوظ هذا الأسلوب الشعرى المقفى حتى بين الحوار والسردفهو يقول :"

قالت فلة بنبرة باكية:

- لا يوجد أمل.

وعند ذاك صاح دهشان:

- لعله الغدر.

وخفقت القلوب وتطاير من الأعين الشرر، فعاد دهشان يقول:

- حتى الأسد يجرى عليه الغدر.

- فصاح محمود قطايف:

- الصبر الصبر يارجال".(١٤٩)

وقد أدى ذلك الأسلوب إلى أن يرسم نجيب محفوظ ملامح شخصياته على أن نصفها يقبع فى الضوء ونصفها الآخر يلبسه عباءة من الضباب الميتافيزيقى أو الغيبى، شخصيات تعيش بجسدها بين الناس وروحها هائمة فى سماوات من الأناشيد الغامضة والصوفية التى تشبه حوارى القاهرة القديمة نصف المظلمة.

ومما زاد من حدة المشاعر الإنسانية فى السرد أنه لا يحكى الوقائق مباشرة كما يراها الراوى، بل يصور صدى الأحداث كما تتردد فى باطن الشخصيات، مما يجعلها تتشكل بهيئة التجربة الإنسانية، وتتلون بطابعها وتصفى بمعاييرها، ثم تتكسر صورتها بعد ذلك فى وعى الراوى كانها لوحة فنية تمثل هذه التجارب عمقها أى البعد الثالث فيها.

• الصورة الثانية التى يتجلى فيها البعد الإنسانى فى روايات

نجيب محفوظ تتمثل في الاهتمام بالقضايا الإنسانية الكبرى، إذ لا تكاد تخلو رواية من رواياته من سلافة لها مذاق إنساني خاص، مثل قضايا الموت والحياة، والوجود والعدم، والخير والشر، والقدر، وغير ذلك من القضايا.

لا يعالج نجيب محفوظ هذه القضايا معالجة جافة على لسان الراوي أو ألسنة الشخصيات بل يجعلها تتجلى في تجربة إنسانية عميقة، هذه التجربة تكمن فيها خلاصة إنسانية مصفاة أو مقطرة تشبه الحكمة، ولكن الحكمة مثل القانون العلمي المستنبط من ظواهر الطبيعة يعتمد على إدراك العلاقات التي تحكم منطق البناء أو التركيب وتحلق في سماوات المثال، أما التجربة الفنية فهي على النقيض من ذلك تتجه نحو الحسية والتخصيص لا التجريد والتعميم، وتغوص في الخصوصية حتى تصل إلى أعماقها الإنسانية التي تتشابه عند الناس جميعا، وقد كان نجيب محفوظ واعيا بهذا الملمح الإنساني فهو يقول في رواية " زقاق المدق": " إلا أنه على رغم ذلك يضج بحياته الخاصة، حياة تتصل في أعماقها بجذور الحياة الشاملة".(١٥٠)

فعندما يعالج قضية الموت والحياة مثلا يجعل الحياة دائما معركة خاسرة مع الزمن، ففي الثلاثية مثلا يصارع السيد أحمد عبد الجواد الزمان ويبذل كل جهد ممكن لإيقاف عجلته، لكن الزمان لا يتوقف بل يعمل عمله في الأجساد والأشياء ويدور دورته فيموت الكبير ويشيب الصغير ويولد خلق جديد، وتحدث أشكال متنوعة من المقاومة والتعديل والتوازن، وتدور الدائرة على الأجيال جيلا بعد جيل، ميلاد

وشباب وشيخوخة وموت، عجلة دائرة تكشف حقيقة الحياة، يقول نجيب محفوظ مصورا هذه التجربة مع الزمان: " تنساب عربة الزمن مكللة بالزهو والحياة صلصلة عجلاتها المدوية لا يسمعها أحد، الأذن لا تسمع إلا ما ترغب فى سماعه، يتوهم الفحل أنه اقترن بالدنيا قران دوام، ولكن العربة لا تتوقف والدنيا زوج خئون".(١٥١)

وفى زقاق المدق يظهر البعد الإنسانى للزمان بشكل آخر، فالجديد فى الزقاق يحل محل القديم، عصر الراديو يحل محل عصر شاعر الربابة، وكل الشخصيات فى الزقاق يصيبها التحول بدءا من حميدة حتى زيطة صانع العاهات.

أما فى رواية الحرافيش فتطور نظام الفتونة فيها يشبه النظام الثلاثى لانحلال الدول عند ابن خلدون، حيث ينخر الترف والفساد فى حياة الجيل الثانى ثم يستبد بالجيل الثالث فيبتعد عن النموذج المثالى الذى كان عليه الجيل الأول والذى تحول مع مرور الزمان إلى أسطورة، فتزول سطوة الأسرة ثم تدور عجلة الحياة دورتها مع مرور الزمن وينشأ فتوة جديد من تحت الأنقاض ليعيد المجد والفتونة الحقيقية من جديد.. وهكذا يفعل الزمان فعله حتى فى مفهوم الفتونة نفسه ففى نهاية الملحمة يصبح مفهوم الفتونة مرادفا لمفهوم البلطجة وتزول مملكة الرجل الفتوة، ومن ثم تصبح المرأة (عزيزة) هى آخر الفتوات.

كما يظهر البعد الإنسانى بوضوح فى معالجة نجيب محفوظ للمعركة الأبدية بين الخير والشر، فهذه المعركة تتخذ شكل الصراع بين المادية والمثالية فى أولاد حارتنا، وفى الحرافيش يدور الصراع

بين عاشور ومن سار سيرته وبين درويش ومن مشى فى طريقه، ولا يفارق أحدهما الآخر حتى عندما فر عاشور من الوباء ونجا بنفسه انتفع عاشور بنصيحته ونجا هو الآخر، بل كان قريبا منه عندما أوى إلى الجبل، وفى كثير من الأحيان تدور المعركة داخل النفس الواحدة، ففى اللص والكلاب وزقاق المدق يدور الصراع داخل الشخصيات نفسها، أما فى رحلة ابن فطومة فيصور نجيب محفوظ الشر على أنه متأصل فى الإنسان أينما كان وأن البحث عن الخير الخالص ضرب من البحث عن المجهول، فهو ليس موجودا عند أصحاب الديانات أو عند غير المتدينين الكل فى الشر سواء لأنهم بشر عجنوا بالشر وقليل من الخير.

ومن صور النزعة الإنسانية فى روايات نجيب محفوظ اعتناقه رؤية إنسانية تتعاطف مع الضعف البشرى وتلتمس لزلات المخطئين من البشر أعذارا، فالناس جميعا ضعفاء تحت مقرعة القدر سواء فى ذلك الظالم والمظلوم، الحاكم والمحكوم المعتدى والمعتدى عليه، يتحقق ذلك فى الحارة كما يتحقق فى الممالك والدول، لا فارق بين فتوة يتحكم فى مصائر الحرافيش فى حارة وبين إمبراطور يحكم دولة مترامية الأطراف، المؤامرات والدسائس هى المؤامرات والدسائس.

ومن صور النزعة الإنسانية عند نجيب محفوظ أنه عندما تناول القضايا الإنسانية العامة استعار لها الهياكل المأثورة التى تشبهها فى التراث الإنسانى، فمعركة الخير والشر مثلا لها تراث ضخم فى الأدب وكتب الدين كما فى قصة الخلق وعصيان إبليس أو متمثلا فى أسطورة إيزيس وأزوريس، فقد استعار نجيب محفوظ هذا الهيكل

وأعطاه الطابع المحلى فى رواية أولاد حارتنا، واستعار شكل الملحمة فى الحرافيش، واستعار هيكل السيرة الهلالية فى كفاح طيبة، واستعار شكل أدب الرحلة فى رحلة ابن فطومة.

هكذا نرى أن أدب نجيب محفوظ الروائى يتميز بنوع خاص من الواقعية، الواقعية التى تهتم بتصوير الإنسان بشكل كامل من كل جوانبه، والتى تعبر عن الإنسان أيا كان عصره من خلال تجارب محلية خاصة، فالإنسان الحقيقى ليس هو ذلك الكائن الميكانيكى البسيط الذى صنعته الواقعية الطبيعية التى تأثرت بنظرية النشوء عند دارون وليس هو ذلك الإنسانى الهلامى الذى صنعته الروايات السيكولوجية المتأثرة بنظرية التحليل النفسى عند فرويد، ولا ذاك الذى يعد بمثابة النموذج بالنسبة لنظرية ماركس، لأن فى الإنسان جوانب أخرى كثيرة لا يمكن تعليلها بعلل مادية تجريبية، ومنها عوامل الخيروالشر، ولذلك فإن الشخصيات الخيرة التى تفعل الخير بوازع من ضميرها الحى، أو التى تجود بما لديها من مال على الفقراء دون مقابل أو انتظار منفعة أو دفع لضر، أو تضحى بنفسها فى سبيل مبدأ تؤمن به، هى شخصيات إنسانية واقعية حسب هذا المنطق الفنى الإنسانى، يقول نجيب محفوظ فى رواية زقاق المدق معللا نزعة الخير عند رضوان الحسينى : " ربما قيل إنه رجل خسر الجاه يوم أخفق فى دراسته فى الأزهر، وأنه أيس من خلود الدنيا حين ثكل الأبناء ففزعت نفسه على تعويض خسرانها الفادح بالاستيلاء على القلوب بالحب والجود، ولكن كم من المصابين مثله من سلك سبيله وكم منهم من سقط فريسة الجنون، وكم منهم من صب جام غضبه على الدنيا والدين".(١٥٢)

الهوامش:

١- من محاضرة ألقاها تمام حسان فى كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة قناة السويس فى ديسمبر، سنة ٢٠٠٦ .

٢- المرجع السابق.

٣- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، ط٤، سنة٢٠٠٤، ص٩ .

٤- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص١٢ .

٥- المرجع السابق، ص١٢ .

٦- تمام حسان، خواطر من تأمل لغة القرآن الكريم، عالم الكتب، ط١، سنة٢٠٠٦، ص٨٤ .

٧- المرجع السابق، ص٨٤ .

٨- راجع المبحث القيم الذى كتبه تمام حسان تحت عنوان " ظلال المعانى فى القرآن الكريم " وضمنه كتابه " خواطر من تأمل لغة القرآن الكريم "، من ص٨٣ حتى ص٩٨، عالم الكتب، سنة ٢٠٠٦ .

٩- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص٢٦ .

١٠- المرجع السابق، ص٢٥ .

١١- المرجع السابق، ص٢٧ .

١٢- المرجع السابق، ص٢٨ .

١٣- تمام حسان: البيان فى روائع القران جـ ١ صـ ١٠

١٤- تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها صـ ٣٩

١٥- تمام حسان، البيان فى روائع القران، ج ١، ص١٠ .

١٦- المرجع السابق، ص١٠ .

١٧- المرجع السابق، ص١١ .

١٨- تمام حسان، خواطر من تأمل لغة القرآن الكريم، ص٦٩ .

١٩- البيان فى روائع القرآن، ج١، ص١١ .

٢٠- اللغة العربية معناها ومبناها، ص٣٣٧ .

٢١- المرجع السابق، ص٣٣٧، ص٣٣٨ .

٢٢- المرجع السابق، ص٣٥١ .

٢٣- المرجع السابق، ص٣٣٨ .

٢٤- المرجع السابق، ص٣٣٨ .

٢٥- المرجع السابق، ص٣٤٦ .

٢٦- حسن حنفى، الهرمينوطيقا والتأويل، ص١٧ .

٢٧- أمين الخولى، فن القول، دار الفكر العربى ١٩٤٧ ص٨٠ .

٢٨- السابق ص٨١

٢٩- السابق ص ٨٣

٣٠- السابق ص٨٣

٣١- السابق ص٨٤

٣٢- السابق ص ١٥٥

٣٣- السابق ص ٩٤

٣٤- محمد بن سلام الجمحى، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر مطبعة المدنى ج١ص٦، ص٧

٣٥- ابن رشيق القيروانى، العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط دار الجيل، بيروت سنة ١٩٨١ ج١ ص١١٩

٣٦- المرجع السابق ج١ ص ١١٧

٣٧- المرجع السابق ج٢ص ١٠٥

٣٨- السابق ج٢ص١٠٥

٣٩- السابق ج١ص١١٧

٤٠- عبد القاهر الجرجانى، أسرار البلاغة، تحقيق هـ ريتر مكتبة المتنبى بالقاهرة سنة ١٩٧٩ص٨٨

٤١- عبد القاهر الجرجانى، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ٢٠٠٠ ص٢٩١

٤٢- عبد الرحمن بن خلدون، تاريخ ابن خلدون، المقدمة، دار الكتب العلمية بيروت ١٩٩٢ ص٦٥١

٤٣- أمين الخولى، من هدى القرآن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع سنة ١٩٩٥ ص٧

٤٤- السابق ص٨

٤٥- السابق ص٨
٤٦- امين الخولى هامش مادة "تفسير" فى دائرة المعارف الإسلامية ج٩ص٤٢٦
٤٧- السابق ج٩ص٤٣٠
٤٨- السابق ج٩ص٤٩٥
٤٩- أمين الخولى، من هدى القرآن، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٥ ص١٠
٥٠- السابق ص ٢١
٥١- السابق ص ١٠٩
٥٢- السابق ص ٢٢
٥٣- شكرى محمد عياد، الرؤيا المقيدة، دراسات فى التفسير الحضارى للأدب، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٨ ص ١٧١
٥٤- شكرى محمد عياد، دائرة الإبداع، مقدمة فى أصول النقد، دار إلياس بالقاهرة سنة ١٩٨٦ص٢٣
٥٥- السابق ص١٧
٥٦- السابق ١٨
٥٧- السابق ص ٢٤
٥٨- السابق ٢٧
٥٩- السابق ص ٢٧
٦٠- السابق ص ٥
٦١- أحمد أمين، فيض الخاطر مكتبة النهضة المصرية دت ج١ ص٤٢
٦٢- السابق ص ٣٨
٦٣- شكرى عياد، دائرة الإبداع ص ٣٧
٦٤- السابق ص ٣٨
٦٥- السابق ص ٦٩
٦٦- السابق ص ٤١
٦٧- السابق ص ٤١
٦٨- السابق ص ٤١
٦٩- يقول شكرى عياد منتقدا نظرية بارت المتعلقة بلذة النص :" ولكن هذه

النظرة الدقيقة إلى عملية القراءة لا تتناولها إلا من جانبها الأفقي، والواقع أن القراءة كعمل راسي لا مكان لها في منظومة بارت الفكرية "دائرة الإبداع ص٦١

٧٠- يقول أندريه جيد :" قرأت هذا الكتاب وبعد ان قرأته طويته ووضعته فوق رف المكتبة، ولكن في هذا الكتاب كلاماً لا يمكن أن أنساه، لقد دخل نفسي عميقاً إلى حد أني لا أميزه عن ذاتي، بعده ما عدت كما كنت قبل أن أعرفه، لا يهمني لو نسيت الكتاب الذي قرأت فيه هذا الكلام، حتى لو نسيت أني قرأت هذا الكلام، لو صرت لا أتذكر هذا الكرم سوى تذكر ناقص، فأنا لا أستطيع أن أعود كما كنت قبل قراءته، فكيف أصف قوته؟ قوة هذا الكلام، إنه كشف لي بعضاً من نفسي تجهله نفسي، فلم يكن لي سوى تفسير، نعم سوى تفسير لنفسي " أمانويل فريش وبرنار موراليس " قضايا أدبية عامة، آفاق جديدة في نظرية الأدب "ترجمة لطفي زيتوني ط عالم المعرفة رقم ٣٠٠ الكويت سنة ٢٠٠٤ ص ١٨٢

٧١- دائرة الإبداع ص١٣٤

٧٢- من مقالة له في مجلة فصول في أبريل سنة ١٩٨٩ بعنوان " إجابات عن أسئلة حول طريقي إلى النقد "، ثم أعاد نشرها في كتاب "الإبداع والدلالة - مقاربات نظرية وتطبيقية " سنة ١٩٩٧ دار المستقبل العربي ص ٧٣

٧٣- محمود أمين العالم: أربعون عاما من النقد التطبيقي، البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة "، دار المستقبل العربي ١٩٩٤ ص ٧

٧٤- محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، في الثقافة المصرية، دار الفكر الجديد، بيروت سنة ١٩٥٥ ص ٤٢

٧٥- السابق ص٤٤

٧٦- السابق ص٤٥

٧٧- محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧٠ ص ١٢

٧٨- السابق ص ١٣

٧٩- في الثقافة المصرية ص٤٩

٨٠- لويس عوض، مقدمة برومثيوس طليقا ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة

١٩٨٧ ص ٨٠

٨١- فى الثقافة المصرية ص ٥٠

٨٢- أربعون عاما من النقد التطبيقى، البنية والدلالة فى والقصة والرواية العربية المعاصرة ص١٧

٨٣- السابق ص١٧

٨٤- السابق ص ٢٧

٨٥- السابق ص٢٨

٨٦- عبد القاهر الجرجانى: أسرار البلاغة، تحقيق هـ ريتر، مكتبة المتنبى ص٤٩

٨٧- الفخر الرازى: التفسير الكبير، ط مكتبة المعارف، الرياض، جـ ٢٦، ص١٠٤، ١٠٥ .

٨٨- أربعون عاما من النقد التطبيقى، البنية والدلالة فى القصة والرواية العربية المعاصرة ص٢٨

٨٩- السابق ص٢٨

٩٠- تأملات فى عالم نجيب محفوظ ص٤٨

٩١- تأملات فى عالم نجيب محفوظ ص٦

٩٢- السابق ص٦

٩٣- أربعون عاما من النقد التطبيقى، البنية والدلالة فى القصة والرواية العربية المعاصرة ص٨

٩٤- السابق ص٨

٩٥- راجع محمود أمين العالم :ثلاثية الرفض والهزيمة، دار المستقبل العربى سنة ١٩٨٥ من ص ٥ حتى ص ٣٠

٩٦- دافيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة النص، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، الألف كتاب الثانى، رقم ٢٠٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٦، ص٧٥ .

٩٧- G Douglas Atkins: reading De construction de constructive reading the university press of Kentucky . P2

٩٨- جاك دريدا، فى علم الكتابة، ترجمة أنور مغيث ومنى طلبة، ط المجلس

الأعلى للثقافة، سنة ٢٠٠٥، ص٧٩ .

٩٩- راجع كتاب مارجريت روز المسمى " ما بعد الحداثة "، ترجمة أحمد الشامى، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب الثانى، رقم ١٥٣، سنة١٩٩٤ .

١٠٠- ديفد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب الثانى، رقم ٢٠٦، سنة ١٩٩٦، ص٨١ .

١٠١- راجع سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد وآخرين فى كتاب " أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة "، مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، د. ت.

١٠٢- ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب الثانى، رقم ٢٠٦، سنة ١٩٩٦، ص٨٢ .

١٠٣- G Douglas Atkins . reading De construction de constructive reading the university press of Kentucky.

١٠٤- ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب الثانى، رقم ٢٠٦، سنة ١٩٩٦، ص٧٦.

١٠٥- ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب الثانى، رقم ٢٠٦، سنة ١٩٩٦، ص٧٦.

١٠٦- جاك دريدا، فى علم الكتابة، ترجمة أنور مغيث ومنى طلبة، ط المجلس الأعلى للثقافة، سنة ٢٠٠٥، ص١٨ .

١٠٧- جاك دريدا، فى علم الكتابة، ترجمة أنور مغيث ومنى طلبة، ط المجلس الأعلى للثقافة، سنة ٢٠٠٥، ص١٨.

١٠٨- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، سنة ١٩٩١، ص١٥٤ .

١٠٩- G Douglas Atkins . reading construction de constructive reading the univer-

sity press of Kentucky . P2.

١١٠- راجع فى ذلك، ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، مرجع سابق، ص٧٥ .

١١١- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، سنة ١٩٩١، ص١٥٤ .

١١٢- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، سنة ١٩٩١، ص١٥٥ .

١١٣- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، سنة ١٩٩١، ص١٥٨ .

١١٤- الأثر هو الذى وضعه التفكيكيون بديلاً لما كان يطلق عليه اللسانيون مصطلح (العلامة).

١١٥- عبد الله الغذامى، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، سنة ١٩٩٨، ص٨٥ .

١١٦- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، رقم٢٣٢، أبريل، سنة ١٩٩٨، المجلس الوطنى للثقافة والفنون بالكويت، ص١٠ .

١١٧- راجع الحوار الذى أجرته حكمت الحاج مع الباحثة التونسية رجاء بنت سلامة على الشبكة الليبرالية الأمريكية على الإنترنت http://www.elaph.com.

١١٨- يستخدم عبد الله الغذامى مصطلح (التشريحية) بدلاً من التفكيكية.

١١٩- عبد الله الغذامى، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، سنة ١٩٩٨، ص٣١ .

١٢٠- عبد الله الغذامى، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، سنة ١٩٩٨، ص٢٢ .

١٢١- عبد العزيز محمود، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، رقم ٢٣٢، أبريل، سنة ١٩٩٨، المجلس الوطنى للثقافة والفنون بالكويت، ص١٠ .

١٢٢- عبد الله الغذامى، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، سنة ١٩٩٨، ص٨٨ .

١٢٣- عبد الله الغذامى، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، سنة ١٩٩٨، ص٨٨ .
١٢٤- أيمن بكر، انفتاح النظرية الأدبية، التفكيك وقراءة النصوص القديمة، مجلة فصول، العدد٦٥، خريف ٢٠٠٤ - شتاء ٢٠٠٥، ص٢٠٥ - ٢٢١ .
١٢٥- عبد الله الغذامى، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، سنة ١٩٩٨، ص٥٨ .
١٢٦- عبد الله الغذامى، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، سنة ١٩٩٨، ص٥٥ .
١٢٧- عبد الله الغذامى، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، سنة ١٩٩٨، ص٦٠ .
١٢٨- هونشو، علم التاريخ، ترجمة عبد الحميد العبادى، لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٤ص٦ .
١٢٩- السابق ص٧ .
١٣٠- رالف إى ملتو، تولستوى، ترجمة نجيب المانع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب الثانى رقم ٢٤ سنة ١٩٨٦ ص٥٠ .
١٣١- Leo Tolstoy > War and peace ,Wordsworth Edition Limited Comerland House 1993
١٣٢- بين القصرين، قصر الشوق، السكرية، مكتبة مصر دت.
١٣٣- Leo Tolstoy, War and Peace P9
١٣٤- نجيب محفوظ، بين القصرين، مكتبة مصر دت ١٥، ١٦ .
١٣٥- رالف إى ماتلو، تولستوى ص١٢ .
١٣٦- War and Peace P119
١٣٧- السابق ص١٢٠ .
١٣٨- السابق ١٥٩ .
١٣٩- السابق ١١٥ .
١٤٠- بين القصرين ص٣٢٧، ص٣٢٨، ص٣٢٩ - عبد الرحمن الرافعى، ثورة ١٩١٩ دار النهضة المصرية دت ج١ص١٦١
١٤١- بين القصرين ص٣٥٥- ثورة ١٩١٩ ج١ ص١٨٩ .

١٤٢- ف ع أدينكوف، فن الأدب الروائى عند تولستوى، ترجمة محمد يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب الألف كتاب الثانى رقم٢٩ سنة ١٩٨٦ص٩٦ .

١٤٣- ف ع أدينكوف: فن الأدب الروائى عند تولستوى. ترجمة محمد يونس ط الهيئة المصرية العامة للكتاب الألف كتاب الثانى رقم٢٩ سنة١٩٨٦ ص٩٦ .

١٤٤- War and pace p329

١٤٥- ليو تولستوى، أنا كارنينا، دار القلم بيروت ص ١٣٦.

١٤٦- حازم القرطاجنى، منهاد البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة دار الكتب الشرقية دت.

١٤٧- نجيب محفوظ، الحرافيش، مكتبة مصر، دت ص٥ .

١٤٨- الحرافيش ص٨٨ .

١٤٩- الحرافيش ص ص ٩٠، ٩١ .

١٥٠- نجيب محفوظ، زقاق المدق دار الشروق ٢٠٠٧ ص٥ .

١٥١- الحرافيش ص ١٢٧ .

١٥٢- زقاق المدق ص٥٨ .

السرد الروائى وتداخل الأنواع

هذا البحث يحاول الإجابة عن بعض الأسئلة الناشئة من العلاقة بين تقاليد النوع الأدبى متمثلا فى الرواية وبين الإبداعات الحرة المتمثلة فى النصوص التى تنتمى إلى هذا النوع، من خلال نماذج من الرواية المصرية المعاصرة، على وجه التحديد فإن البحث يحاول الإجابة عن الأسئلة التالية: كيف يحتفظ الروائى بحريته التى هى سر الإبداع وفى الوقت نفسه ينصاع لقيود النوع الأدبى؟ كيف يكون حرا ومكبلا فى وقت واحد؟ وهل ظل الروائيون محافظين على ولائهم لحدود الأنواع الأدبية؟ أم أنهم تمردوا عليها؟ وكيف بدا ذلك فى أعمالهم الروائية؟ وهل ظل مفهوم النوع الأدبى كما هو لم يصبه التغيير؟ وبالإضافة إلى محاولة البحث الإجابة عن هذه الأسئلة وأشباهها فإنه فى الوقت نفسه يطرح مجموعة أخرى من الأسئلة،

من قبيل: ما الذى يدفع الأديب إلى التمرد أو الالتزام بقوانين الأنواع؟ وهل هناك علاقة بين هذا التمرد أو الاتباع وبين القيم الاجتماعية والجمالية السائدة؟ وما دور كل من المبدع والمتلقى فى ذلك؟ وكيف تجلت هذه الإشكالية فى النص الروائى العربى المعاصر فى مصر؟

الأنواع الأدبية

لعل أول إشارة وصلت إلينا عن الأنواع الأدبية جاءت فى كتاب الجمهورية لأفلاطون، ففى المحاورة التى يديرها أفلاطون بين سقراط وتلميذه أديمانتوس يقسم سقراط السرد إلى ثلاثة أنواع بناء على أسلوب العرض:

النوع الأول: السرد التاريخى البسيط الذى يحكى فيه الراوى/ الشاعر الأحداث ويصف ما يتخللها من وقائع بلسانه هو ولا يدعنا نعتقد أنه يتكلم بلسان أى شخص آخر.

النوع الثانى: السرد التمثيلى أو التصويرى، وهو الذى يحذف الشاعر فيه الكلام الذى يفصل بين الحوار، فلا يتبقى إلا الحوار ذاته فقط، وهو الذى يسمى بـ " المأساة " أو التراجيديا.

أما النوع الثالث: فهو خليط بين الأسلوبين السابقين وهو السرد الملحمى حيث يتحدث الراوى / الشاعر بلسانه حينا ويتحدث بألسنة الشخصيات أحيانا أخرى.(١)

وعلى الرغم من أن الحدود التى يرى أفلاطون أنها تفصل بين هذه الأنواع الثلاثة مرجعها إلى الطبيعة الخاصة لكل أسلوب، أى أن هذا التفريق يبدو تفريقا أسلوبيا خالصا، غير أن النظرة الفاحصة

فى مجمل فكر أفلاطون تظهر أن مرجعها فلسفى أيضا، ويعود إلى أن أفلاطون كان يرى أن الإنسان لا يستطيع أن يتقن إلا عملا واحدا فقط لا عدة أعمال، وأن من يحاول أن يجمع بين عدة حرف فلن يشتهر بإجادة أى منها، فالحداد - من وجهة نظره - يمكن أن يكون ماهرا فى الحدادة فقط، والنجار يمكن أن يكون ماهرا فى النجارة فقط، لكنه لا يمكن أن يكون حدادا ماهرا ونجارا ماهرا فى وقت واحد " وبالمثل - كما يقول - لا يستطيع المرء أن يكون شاعرا قصاصا وممثلا ناجحا فى الوقت نفسه"[٢]، ثم يقول: "وكذلك لا يمكنه الجمع بين التمثيل الجدى والهزلى، وإن تكن كل هذه الأشياء داخلة فى باب المحاكاة" يقول على لسان سقراط: " بل إنه ليخيل إلى يا أديمانتوس أن الموهبة البشرية موزعة على أجزاء أدق وأصغر حتى من هذه، بحيث يستحيل إجادة محاكاة عدة أشياء، ناهيك بأداء الأفعال التى يعبر عنها المرء فى محاكاته.[٣]

وهكذا يضع أفلاطون الأساس الفلسفى لنظرية الأنواع، ويشيد الأسوار التى تفصل بين كل نوع وآخر، بل يفتح الباب أمام تشييد أسوار أخرى أدق وأكثر تفصيلا مثل التمثيل الجدى (التراجيديا) والتمثيل الهزلى (الكوميديا).

فإذا انتقلنا إلى أرسطو فإننا نجد نظرية الأنواع تمثل الأساس النقدى الذى يبنى عليه نظرية المحاكاة فى كتابه عن الشعر، فهو فى أول جملة من هذا الكتاب يقول: " إنا متكلمون فى صنعة الشعر فى ذاتها وأى قوة لكل نوع من أنواعها " ثم يقول: " فشعر الملاحم وشعر التراجيديا وكذلك الكوميديا والشعر الدثورمبى وأكثر ما يكون

فى الصفر فى الناى واللعب بالقيثار كل تلك، بوجه عام، أنواع من المحاكاة[٤]، ثم يفصل الجوانب التى يمكن عن طريقها رصد الاختلافات بين كل نوع وآخر، ويحصرها فى ثلاثة هى :

١- ما يحاكى به هل هو بالقول اللغوى وحده؟ أم بالوزن وحده؟ أم بالإيقاع وحده؟ أم بها مجتمعة؟

٢- ما يحاكى، "فإذا كان من يحدثون المحاكاة إنما يحاكون أناسا يعملون وكان هؤلاء المحاكون - بالضرورة - إما أخيارا وإما أشرارا..فينتج من ذلك أن المحاكين إما أن يكونوا خيرا من الناس الذين نعهدهم أو شرا منهم أو مثلهم.[٥]

٣- طريقة المحاكاة، " فقد تقع المحاكاة فى الوسائط نفسها والأشخاص أنفسهم تارة بطريق القصص - إما بأن يتقمص الشاعر شخصا آخر كما يفعل هوميروس، وإما بأن يظل هو هو لا يتغير - وتارة بأن يعرض أشخاصه جميعا وهم يعملون وينشطون".[٦]

هذه المبادئ التى وضعها أرسطو والتى ترسيم الحدود بين الأنواع الأدبية والفنية نمت وترعرعت بعد ذلك فى ظل الفكر الكلاسيكى مرورا بهوراس وبواللو حتى غدت فى ظل الكلاسيكية الجديدة فى أوربا عقيدة نقدية راسخة لا يمكن المساس بها، وأصبح لكل نوع أدبى قوانينه الصارمة التى لا يجوز تجاوزها أو عبورها، وبخاصة القوانين التى تحكم التراجيديا.

لكن الفكر الكلاسيكى المتعلق بقضية الأنواع فى عصر النهضة تأثر بالتفكير العلمى الذى أصبح سمة من سمات العصر الحديث،

وبخاصة نظرية النشوء والارتقاء عند داروين، ففى ظل هذه النظرية والتأثيرات التى أحدثتها فى الفكر النقدى تعامل برونتيير مع المصطلح "نوع" أدبى" Genre حسب المفاهيم التى يتضمنها المصطلح "نوع حيوى" Gender أو Kind وتسربت الأفكار والمصطلحات الخاصة بالنشوء والارتقاء وتطور الأنواع واضمحلالها ونشوء أنواع جديدة من أنواع قديمة من نظرية التطور عند داروين إلى ساحة الدراسات الأدبية، كما تسربت أفكار أخرى عن الوراثة بين الأنواع الحيوانية والنباتية.

نتيجة لذلك بدت الأنواع الأدبية وكأنها شجرة بل شبكة معقدة من الفصائل والسلالات المتنوعة تخضع فى تطورها للقوانين التى اكتشفها داروين، وأخذت جذورها من التقسيم الثلاثى اليونانى القديم الذى يقسم الأدب إلى ثلاثة أنواع هى: الشعر والدراما والنثر، ثم ينقسم الشعر إلى شعر ملحمى Epicوشعر غنائىLyric وشعر درامى Dramatic ثم ينقسم الشعر الدرامى إلى شعر كوميدى Comedy وشعر تراجيدى Tragedy ثم ينقسم الشعر الكوميدى إلى مهزلة Farce ومهزلة سلوك Comedy of manners وهجاء Satir.

وهكذا أصبحت هناك تقسيمات كثيرة جدا للأنواع التقليدية المعروفة، بل أصبحت هناك تقسيمات داخل كل نوع من الأنواع القديمة وظهر كثير من الأنواع الجديدة، بل أصبحت هناك تقسيمات لمناطق التماس بين الأنواع، ففى مجال النقد الروائى مثلا نجد المصطلحات التالية المعبرة عن شجرة باسقة الأغصان من الأنواع

الفرعية: رواية المغامرات – رواية الجريمة – الرواية البوليسية – الرواية التاريخية – الرواية الفانتازية – رواية الرعب – رواية الخيال العلمى – الرواية الفلسفية – الرواية الرومانسية – رواية الواقعية السحرية ـ اللارواية... إلخ.

ولم يقف الفكر التنظيرى لقضية الأنواع الأدبية عند حدود التوصيف النوعى للأعمال الأدبية، أو عند مجرد بيان القواعد والقوانين والأعراف التى تميز كل نوع منها عن الأنواع الأخرى، بل تعدى ذلك إلى نشوء نوع من النقد يعتمد على هذه القواعد والقوانين والأعراف النوعية فى تقويم الأعمال الأدبية، باعتبار هذه القواعد معيارا للجودة، وعرف هذا النقد بـ"النقد النوعى" Genre criticism، ومن نماذج هذا النوع فى اللغة العربية ذلك الركام الهائل من الانتقادات التى وجهت للأعمال الروائية العربية فى النصف الأول من القرن العشرين، إذ كانت تقاليد الفن الروائى الأوربى غالبا هى المعيار الذى كانت تقاس عليه جودة الأعمال الروائية العربية أو رداءتها، بل كانت هى القوانين المعتمدة التى يحكم النقاد على أساسها على أى عمل أدبى بأنه رواية أو ليس رواية.

الرومانسية وعبور الحدود

من المعروف أن الرومانسية تعتمد على التمرد على القوانين والقواعد الكلاسيكية المستقرة، وترى أن الأديب كما أنه يرصد فى عمله الأدبى حالات فريدة لا تتكرر فإن إبداعه ذاته أيضا عبارة عن حالة فريدة لا تتكرر، ومن ثم فإن كل نص يصبح له تقاليده الخاصة وهويته الخاصة والتى لا يشاركه فيها نص آخر ولذلك عبر

الرومانسيون الحدود النوعية ولم يأبهوا بالتقاليد التى تفصل كل نوع، ولعل أشهر ناقد ينظر إليه على أنه البطل الذى حطم أسطورة الأنواع الأدبية هو " بنديتو كروتشه " يقول رينيه ويليك عنه:" لا تحتل نظرية الأنواع الأدبية مكان الصدارة فى الدراسات الأدبية فى هذا القرن (يقصد القرن العشرين) والسبب الواضح لذلك هو أن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية فى كتابات معظم كتاب عصرنا، فالحدود بينها تعبر باستمرار، والأنواع تخلط أو تمزج، والقديم منها يترك أو يحور، وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك " ثم يقول: " وقد شن بنديتو كروتشه فى الإستيطيقا ١٩٠٢ هجوما على المفهوم لم تقم له بعده قائمة"(٧) لكن حدس "رينيه ويليك" لم يتحقق، إذ لم تمت فكرة الأنواع الأدبية بعد بنديتو كروتشه، ولم تنمح آثارها تماما من أذهان النقاد ولا من أذهان الأدباء، وكل ما فى الأمر أنها تطورت واستخدمت استخدامات جديدة.(٨)

والأساس الذى يبنى عليه كروتشه نظريته فى رفضه لفكرة الأنواع الأدبية هو فهمه الخاص لطبيعة الفن، فهو يقول عنه (أى الفن): " إنه حدس أو حدس غنائى، ولما كان كل أثر فنى يعبر عن حالة نفسية، وكانت الحالة النفسية فريدة وجديدة أبداً، فإن الحدس يتضمن حدوسا لا نهاية لعددها ولا يمكن أن يجمعها تصنيف، إلا أن يكون هذا التصنيف مؤلفًا من عدد لا نهاية له من الزُّمر، ولن تكون هذه الزمر عندئذ زمر أنواع بل حدوس"(٩) ويرى كروتشه أيضا أن نظرية الأنواع تجزئ آثار الفنان الواحد بينما يرى أن كل

أعمال الفنان ينبغى أن تكون وحدة تامة معبرة عن ذاته المتفردة، كما يرى أن المبدعين الكبار طالما كسروا قواعد النوع الأدبى الذى يكتبون فيه ويعبرون الحدود من نوع إلى نوع آخر.

إن الإنجاز الحقيقى الذى أحرزه الموقف الرومانسى ليس فى القضاء على نظرية الأنواع بل يكمن فى توجيه الأنظار ناحية النص باعتباره وحدة إبداعية فريدة يمكن دراستها فى ذاتها وبيان مقوماتها الذاتية بصرف النظر عن النوع الذى ينتمى إليه أو الأنواع التى أخذ منها.

الواقعية وتقاليد النوع الروائى

لكن الرومانسية - التى كان لها السيادة بعد خيبة الأمل التى صاحبت إخفاق المبادئ التى قامت عليها الثورة الفرنسية - سرعان ما جوبهت بالرؤى والنظريات العلمية والفكر المادى والفلسفات الوضعية التى رافقت ظهور الطبقة البرجوازية فى أوربا، والذى تمثل فى سيادة الرؤية الواقعية، وتبوئها مكان الصدارة فى الفن الأوربى، وكان من أكبر الإنجازات الفنية لهذه المرحلة الواقعية ظهور فن الرواية، فقد جاءت الرواية معبرة عن الفكر المادى الواقعى متمثلا فى الفلسفة الوضعية المنطقية ومبلورة للقيم الاجتماعية للطبقة البرجوازية التى حملت عبء هذا الفكر الواقعى على كاهلها.

وكانت السمة الأولى لهذا الفن الوليد أنها نبعت من الروح الفردية للأديب، وليس من الروح الجماعية التى كانت السمة التى تميز بها آباء الرواية: الملحمة والسيرة الشعبية والقصص الخيالى، لأن الرواية كانت معبرة بل صادرة عن القيم الجمالية والفكرية

والاجتماعية المعاصرة لظهورها، مثل قيم الذاتية والفردية والعصامية وتأليه الإنسان فى ظل سيادة القيم البرجوازية.

كما أن الثورة العلمية الهائلة التى رافقت سيادة القيم البرجوازية جعلت الإنسان الأوربى يؤمن بمقدرته غير المتناهية على التحكم فى العالم، فالإنسان الأوربى فى هذه المرحلة كان يعتقد أنه يسيطر على العالم، وأن كل شىء يمكن التوصل لأسبابه المادية الفيزيقية عن طريق العلم، حتى الإنسان نفسه يمكن اكتشاف قدراته الداخلية والتحكم فى مصيره بالعلم، مما أثمر مفهوم الحبكة الروائية المحكمة التى هى المظهر الفنى للشعور بالسيطرة على العالم والقدرة على التحكم فى مصيره، وكذلك مفهوم الواقعية باعتبارهما قيمتين فنيتين.

بالإضافة إلى ذلك فإن البطل لم يعد إلها أو نصف إله كما فى الملاحم والسير الشعبية بل أصبح البطل إنسانا معتادا مثل سائر الناس تتحكم فيه غرائزه الدنيا وشهواته الأرضية، وكل ما فى الأمر أنه عصامى يعتمد فى تفوقه وعلى قدراته الذاتية، ويقدس العمل، العصامى الذى هو المثل الأعلى للطبقة البرجوازية.

إن الحقيقة فى الرواية الواقعية التى هى الفن البرجوازى الأول لم تعد مثالية محلقة فى عليائها، بل أصبحت ملتفة بذرات الواقع الفيزيقى، ومحكومة بقوانين تجريبية مادية تستند إلى نظريات علمية محكمة فى بحثها عن الحقيقة، مثل منهج البحث العلمى عن الحقيقة الطبيعية عند داروين فى نظريته عن النشوء والارتقاء، أو نظريات التحليل النفسى عند فرويد أو النظرية الاجتماعية عند دوركايم أو الاجتماعية الاقتصادية عند كارل ماركس.

من ثم جاءت الرواية بوصفها شكلا تلفيقيا – كما يقول عنها إيخنباوم[١٠] – أو مستنقعا ترويه مئات القنوات – كما يقول فورستر[١١] – وكان ذلك استجابة للواقع الفعلى لفكر الطبقة البرجوازية الذى تخلى عن المثاليات المحلقة.

وهكذا ظهر هذا النوع الجديد وأثمر أعمالا روائية عظيمة على أيدى الروائيين العمالقة فى الغرب من أمثال إميل زولا وبلزاك وفى الشرق أمثال تولستوى وديستويفسكى وفى الأدب العربى أمثال نجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوى ويوسف إدريس وفتحى غانم وغيرهم، وحمل معه تقنيات جديدة استقاها من العلاقات الناشئة بين الإنسان والعالم المحيط به، حسب القيم البرجوازية وحسب النظريات السائدة، ومن ثم نرى أن الأنواع الأدبية لم تمت بل أفرخت أنواعا جديدة تتلاءم مع القيم الجديدة، نعم إنها ليست فى صلابة القيم الإنسانية الخالدة التى أقام عليها أفلاطون وأرسطو تفريقهما للدراما والسرد التاريخى والملحمة، بل هى قيم اجتماعية وعلمية متحولة، لكنها مع ذلك أنشأت أنواعا أدبية راسخة مثل الرواية والقصة القصيرة.

تطور النوع الروائى فيما بعد الواقعية

بعد ظهور نظرية النسبية واكتشاف البعد الرابع على يدى أينشتين انهار اليقين العلمى، فقد تخلخل إيمان الإنسان المعاصر بالعلم، ولم يعد الإنسان واثقا من قدرته على الإحاطة بالعالم المحيط به، ومن ثم تبدد وهم سيطرته عليه، كما اختل إيمانه بأن العلم قادر على إسعاد البشرية بعدما شاهد الدمار الهائل الذى أحدثه التقدم

العلمى خلال الحربين العالميتين الأولى والثانية، نتيجة لذلك تغيرت العلاقة بين الإنسان والطبيعة، وبين الإنسان والعالم، وبين الإنسان وأخيه الإنسان، بل بينه وبين نفسه، ومن ثم تغيرت التقاليد الفنية للرواية كما تطورت التقنيات السردية التى سادت الرواية الواقعية التقليدية وظهرت تقنيات جديدة تتلاءم مع الأشكال الجديدة والواقع الجديد، ومن ثم ظهرت أشكال روائية عديدة أشهرها ما يلى:

١- رواية تيار الوعي، وهى تعتمد على الفلسفة الظاهراتية التى ترى أن الحقيقة لا تكمن فى الواقع الموضوعى الفيزيقى، بل ترى أنها تكمن فى الوعى الإنسانى بهذا الواقع، فالوجود الموضوعى لا قيمة له من الناحية العملية إن لم يكن الإنسان مدركاً له، ومن ثم فإن وجوده هذا فى ذاته لا قيمة له، فكأنه غير موجود، كما تعتمد هذه النظرة على أن الأداة التى يمكن أن تتجلى فيها هذه الحقيقة هو ما اكتشفه فرويد من فيضان الشعور، ومن ثم انفرط عقد الحبكة الدرامية المحكمة فى الرواية، واختل توازن الزمان الفيزيقى وتقطع اتجاهه وتسلسله وأصبح زمانا نسبيا ذاتيا محكوما بالخبرة الإنسانية، وأصبحت الأحداث تروى من خلال تقطيرها فى وعى الراوى أو إحدى الشخصيات.

٢- رواية الأشياء أو الرواية الجديدة، وقد ظهرت فى فرنسا على يدى ألان روب جرييه وناتالى ساروت وغيرهما، وهى تعتمد على رؤية تشاؤمية للعالم، لأنها ترى أن العالم خال من المعنى وأن وجوده عبث، وأن الأشياء فيه لا تحمل أى دلالة، بما فيها الإنسان نفسه، لأنه مجرد شىء موجود فحسب، ولذلك خلت رواية الأشياء من

العواطف والأحاسيس الإنسانية، كما خلت من الروابط السببية المادية أو غير المادية، هى مجرد أشياء متراصة وأحيانا متنافرة وغير معقولة.

٣ - رواية العبث أو اللارواية، وهى عبارة عن تركيب غير منطقى للعالم، لا يتقيد بتسلسل درامى أو حكائى، ولا يخضع لمبدأ السببية، والرواية من هذا القبيل لا تحمل حكاية، ولا ترسم شخصيات لها ملامح، إنها مجرد لوحة ذات ألوان صارخة سريالية تشبه اللوحات السريالية فى الفن التشكيلى.

هذه الأنواع وغيرها كثير ظهر فى أوربا على أنقاض الرواية الواقعية، وكلها تشترك فى:

١- التمرد على التقاليد الراسخة للرواية الواقعية التقليدية التى ظهرت فى أوربا إبان صعود الطبقة البرجوازية، وبروز قيم جديدة وتقنيات جديدة تتلاءم مع الواقع الجديد والقيم الإنسانية والاجتماعية الجديدة.

٢- التخلى عن الحبكة الفنية المحكمة واستبدالها بالتصميم الفنى الذى يشبه نظم التصميم فى الفنون التشكيلية.

٣- الحرية فى القفز بين الأنواع الفنية وغير الفنية والإفادة من تقنياتها، وبخاصة من الفنون التشكيلية ومن السينما والأفلام التلفزيونية من التاريخ والأساطير وغير ذلك.

هذه الأشكال الجديدة المتمردة على الشكل التقليدى ظهرت فى الرواية العربية فى مصر منذ ستينيات القرن الماضى، لكن ظهورها فى البيئة المصرية فى هذه الفترة كان بطرق مختلفة ولأسباب مختلفة أيضا:

١- وكان أسبق هذه الأشكال إلى الظهور هو رواية تيار الوعى، وهى لم تظهر فى صورتها الكاملة النقية المعبرة عن حيرة الإنسان وتمزقه وفقدانه لليقين كما هو الشأن فى روايات جيمس جويس أو فرجينيا وولف، بل ظهرت بصورة جزئية فى روايتى الشحاذ واللص والكلاب لنجيب محفوظ وفى رواية حارة الطيب لمحمد جلال وغيرهما، فلم تعتمد أى من هذه الروايات بصورة كاملة على تيار الشعور عند الراوى أو عند إحدى الشخصيات كما هو الشأن فى رواية تيار الوعى الأوربية، بل جعل نجيب محفوظ تيار الوعى فى اللص والكلاب مثلا يتناول جزءا من القصة وهو حياة سعيد مهران (بطل الرواية) منذ طفولته حتى دخوله السجن، ثم أرفق نجيب محفوظ بذلك تكوينا حدثيا آخر يحمل فى طياته حبكة تقليدية ويستوعب المرحلة السابقة ويتناول حياة سعيد مهران القصيرة منذ دخوله السجن إلى خروجه منه مرة أخرى، بالإضافة إلى ذلك فإن الدوافع والغايات التى صاحبت ظهور هذا النوع من الروايات فى كل من أوربا ومصر كانت مختلفة، فبينما كان تيار الوعى فى أوربا نتيجة طبيعية أو تعبيرا عن الفلسفة الظاهراتية التى ترى أن الحقيقة لا تكمن فى الواقع الموضوعى بل فى الوعى بهذا الواقع فإن استخدام تيار الوعى فى الرواية المصرية فى الستينيات استخدم بوصفه قناعا لما أراد الكاتب التعبير عنه فى واقع مأزوم، فى وقت كان التعبير المباشر فيه غير متاح، ومن ثم لم يكن هذا التحول فى النوع شكلا روائيا عاما بقدر ما هو أسلوب فنى أو مجرد تقنية سردية خادعة لتعمية الدلالات السياسية والاجتماعية فى المناطق المحرمة.

٢- بالإضافة إلى ذلك ظهر فى الستينيات لون جديد من الرواية التى تجاوزت الشكل التقليدى للرواية الواقعية، ويتمثل هذا الشكل فى تكسير الواقع المصور وتطعيمه بأحداث تاريخية، أو فى معالجات واقعية عن طريق اقتباس تقنيات من السرد التاريخى، كما هو الشأن فى رواية "السائرون نياما" لسعد مكاوى، ورواية "الزينى بركات" لجمال الغيطانى، ورواية "حمام الملاطيلى" لإسماعيل ولى الدين، وكل هذه الروايات استخدمت هذه التقنية بوصفها قناعا أيضا.

٣- هناك لون ثالث ظهر أيضا فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، وهو الروايات التى استخدمت تقنيات رواية الأشياء، وتمثلها رواية " تلك الرائحة " لصنع الله إبراهيم، وقد استخدم الكاتب تقنيات رواية الأشياء أيضا بوصفها قناعا للتعبير عن موقف نقدى سياسى أو اجتماعى خاص.

٤- وهناك لون آخر استخدم رواية العبث بوصفها قناعا أيضا وذلك فى رواية "لعبة القرية" لمحمد جلال.

٥- كما ظهرت تقنيات الرواية الوجودية بوصفها قناعا أيضا فى رواية "أحزان نوح" لشوقى عبد الحكيم.

كل هذه الأنماط الروائية الجديدة ظهرت فى الرواية المصرية، وتمردت على القوالب التقليدية للنوع الأدبى، فاقتبست من تقنيات السينما والفن التشكيلى والسرد التاريخى وتخلت عن نظام الحبكة والبناء المحكم، لكن التقنيات الجديدة فيها لم تظهر بوصفها تعبيرا جماليا عن علاقة مختلة بين الإنسان والطبيعة أو بين الإنسان

والإنسان كما هو الشأن فى الرواية الأوربية، بل نشأت للتعبير عن موقف مأزوم سياسيا وثقافيا فى ظروف قاهرة ضاقت فيها مساحة الحرية الفردية أو حرية التعبير، ومن ثم استخدمت هذه التقنيات فى هذه الفترة بوصفها أقنعة تعبر عن علاقة الإنسان بواقعه السياسى والثقافى ولكن من زاوية أخرى غير الزاوية التى استخدمت فيها فى أوربا، ومن ثم يمكن وصفها كلها بأنها روايات رمزية ذات أقنعة.(١٢)

عصر الانفتاح والنوع الروائى

منذ الثمانينيات من القرن الماضى طرأت على الحياة المصرية والعالمية ظروف جديدة أدت إلى تطور العلاقة بين الإنسان والبيئة المحيطة به، والعلاقة بينه وبين المجتمع الذى يعيش فيه، مما دعا إلى ظهور أشكال روائية جديدة وتقنيات سردية جديدة وأشكال جديدة من تعامل النصوص مع تقاليد الأنواع الأدبية، ويمكن إجمال هذه الظروف وتأثيراتها فيما يلى:

١- الثورة الهائلة فى وسائل الاتصال، مما أدى إلى إلغاء المسافات بين البشر، وتحول العالم إلى ما يشبه القرية الواحدة، بحيث يمكن لكل فرد أن يتصل ويتحاور مع أى فرد فى أى مكان فى العالم وفى أى وقت، وقد أدى ذلك إلى سهولة انتقال الأفكار والقيم وتقارب الأذواق واتساع دوائر الوعى الإنسانى، وتجاوز الأطر المحلية إلى العالمية، واتساع حرية التعبير، ومن ثم لم يعد هناك مبرر لاختفاء الكاتب وراء الأقنعة الرمزية.

٢- تحول السلطات التقليدية نتيجة للحرية والسيولة المعلوماتية التى وفرتها أدوات الاتصال الحديثة، فقد خفت أو انهارت سلطة

المعلم على التلميذ، وسلطة الأب على الابن، وسلطة الزوج على الزوجة، وسلطة الطبيب على المريض، وسلطة الحاكم على المحكومين، بل سلطة الدولة على الرعية، وقد ظهرت هذه الحالة فى العلاقات الجديدة المفككة بين الشخصيات، وفى البناء المفكك، وأصبحت الرواية أكثر جرأة على الدخول فى المناطق المحرمة: السياسة والدين والجنس، وأصبحت أكثر تمردا على القيم الاجتماعية والفنية.

٣- طوفان الأدوات التعبيرية غير اللغوية مثل الصور المتحركة واجتياحها لمناطق شاسعة من الربوع التقليدية العريقة للمملكة اللغوية، وساعد على ذلك الانتشار الهائل للقنوات التليفزيونية وشبكات المعلومات الدولية، مما جعل الكتاب يشعرون أن التقنيات التقليدية للرواية بل للأدب عموما لم تعد قادرة على التعبير عن تجاربهم الجديدة، فمزقوا إهاب النوع الروائى وهو أصلا نوع مرن قابل للتمزيق وأدخلوا فيه تقنيات غريبة من أشكال أدبية وغير أدبية، ولعل هذا السبب (أى مرونة النوع الروائى) هو الذى جعل الرواية هى الفن الأول بعد أن كان الشعر متربعا على هذا العرش منذ مئات السنين، فانهيار القديم دائما يبدأ من أكثر الأجزاء تفككاً .

٤- فى ظل الانفتاح الاقتصادى المحكوم برغبات السوق التى تتحكم فيها الشركات الاحتكارية الضخمة والمعروفة بالشركات متعددة الجنسيات، انهار كثير من القيم الأخلاقية المحلية والقومية وحلت محلها قيم السوق، وأصبح كل شىء محكوما بقانون العرض والطلب والمكسب المادى والخسارة المادية، ومن ثم تضخمت سلطة المتلقى/ الزبون، ولذلك اعتمد التشويق والعرض على أدوات ترضى

الذوق الشعبى العام، مثل مزج الواقعى بالسحرى وحكاية الغرائب وتصوير الشخصيات غير السوية، وتخفيف الأسلوب وقصر النصوص وسرعة إيقاعها والبعد عن التفاصيل أو الإغراق فى التحليل أو الإغراق فى التفلسف.

٥- انتشار البطالة الظاهرة أو المقنعة نظرا لميكنة الصناعة الحديثة وعدم احتياجها للعمالة الكثيفة من ناحية، ونظرا لعدم القدرة على منافسة المنتجات الرخيصة المستوردة، مما نشأ عنه ظهور ذوق فنى خاص يتلاءم مع العاطلين يشبه الأذواق الأرستقراطية المتبطلة فى ميله إلى التسلية والهروب من الواقع إلى عوالم سحرية وإن كان هنا هروبا اضطراريا مؤلما، من الأوفق والأدق أن يوصف بأنه نفى أو اغتراب، مما أدى إلى تغلغل الإحباط التمزق زعدم المبالاة للمضمون والبناء فى وقت واحد.

٦- ظهور ما يسمى بظاهرة الخناثة فى كل مظهر من مظاهر الحياة، ويتمثل ذلك اجتماعيا فى ذوبان الفوارق بين ملابس الفتيان والفتيات، وذوبان الفروق بين نوع العمل الذى يقوم به الرجل والعمل الذى تقوم به المرأة، بل بين مسئوليات وتصرفات كل منهما، ويتمثل ثقافيا فى الدهشان الفكرى والتيه الثقافى، واختلاط المعايير، وقد أدى ذلك إلى إلف الأشكال المهجنة فنيا أو لغويا أو عاطفيا أو فكريا، فأصبح من المقبول أن يوصف الشىء بالوصف ونقيضه فى وقت واحد، كأن يوصف الشخص بأنه متفائل ومتشائم فى وقت واحد أى (متشائل)، أو يوصف بأنه شجاع وجبان فى وقت واحد، خائن ووطنى، لص وشريف، حرامى وحارس، ومن ثم أصبح من المألوف

أن يوصف النص الروائى بأنه خنثى يجمع بين سمات أكثر من نوع فى وقت واحد، وساد فى السرد الأسلوب اللغوى الهجين (الأسلوب الحر غير المباشر).

٧- غياب سلطة القيم الأخلاقية التقليدية القائمة على الحق والعدل والخير والحياء والوطنية وإحلال القيم البراجماتية الذرائعية محلها، تلك القيم التى تفاضل بين الأشياء والأعمال بناء على الغاية النفعية فحسب، ومن ثم أصبحت الغاية تبرر الوسيلة، مما عمق الإحساس بالاغتراب النفسى والفنى.

كل هذه العوامل انعكست على الأعمال الروائية الجديدة فأصبحت لا تكسر فقط الحواجز بين الأنواع الأدبية، بل تعمل على تفجير النوع الأدبى من داخله، فهذه الأعمال تتمرد على القيم الجمالية التقليدية للنوع الروائى وعلى التقنيات السردية الروائية التقليدية وعلى الطرق التقليدية فى تصوير الشخصيات وتصوير الزمان والمكان، بل تفتت الحبكة والحكاية معا، لأنها تصدر عن رؤية مهزوزة عاجزة ومغتربة، ومن ثم لا تملك إلا الاندفاع الهائج للتعبير المباشر عن تيار الثورة المكبوتة محطمة فى سبيل ذلك العناصر الواقعية والروابط السببية للعالم المصور أو الانزواء فى ضبابيات البلاهة وتعمد اللامبالاة حتى يبدو العالم المصور وكأنه بلا حدود أو قيود أو منطق.

النوع الأدبى والدراسات النصية

لكن السؤال الذى يطرح نفسه هنا هو: كيف يمكن التعامل مع كل عمل من هذه الأعمال المتمردة على النوع الأدبى؟ هل ينبغى عند

قراءة هذه الأعمال المتمردة على الأنواع التخلى تماما عن فكرة النوع الأدبى والتعامل معها على أنها مجرد نصوص أو حدوس فريدة كما يقول كروتشه؟ أم نتعامل معها بناء على درجة اقترابها أو ابتعادها عن النموذج الذى يمثله النوع الأدبى للرواية الواقعية التقليدية؟

إن فكرة التخلى تماما عن الأنواع الأدبية عند دراسة النصوص لم تكن واردة حتى فى أذهان أكثر النقاد استغراقا فى التحليل النصى، فهذا تودوروف يسخر من فكرة الاكتفاء بدراسة النصوص فى ذاتها والتخلى عن الأعراف الجمالية للنوع الأدبى، ويشبه المقولة التى تدعى إنكار وجود الأنواع الأدبية بالمقولة الطبية التى تزعم بأنه لا توجد أمراض بل يوجد مرضى، ثم يقول تودوروف: " ومن حسن حظنا أن علم الطب لم يأخذ بهذا المبدأ"(١٣) والأدباء أنفسهم عندما يكتبون أعمالا متمردة على الأنواع أو قائمة على مزيج من التقنيات المختلفة فإنهم ما زالوا يصفونها بأنها روايات أيضا.

ولهذا فإننا يمكن أن نتعامل مع ظاهرة التداخل النوعى أو التمرد النوعى على أنها تقنية سردية جمالية تعتمد على تكسير السرد أو التهجين الأسلوبى، أى أنها مجرد خروج على الرتابة السردية عن طريق إدخال أساليب مختلفة من أشكال متنوعة، أو على أنها نوع من التغريب - حسب المصطلح الشكلى - كما يمكن التعامل معها على أنها شكل من التناص حسب مصطلحات علم النص، أو على أنها اختلاف ونفى للمركزية الفنية متمثلة فى النوع الأدبى حسب مصطلحات التفكيكية، أو على أنها إطار يستكشف أفق التوقعات

لدى القارئ حسب مدارس التلقى، وكل جانب من هذه الجوانب يحتاج إلى بحث مستقل.

معنى ذلك أن قضية النوع الأدبى تستخدم فى ظل الاتجاهات النقدية المعاصرة بوصفها أداة لتحليل النص وقراءته، ولهذا يمكن القول بأن قضية الأنواع الأدبية لم تمت تحت ضربات المعاول التى سددها لها الرومانسيون أو الحداثيون أو نقاد ما بعد الحداثة بل بعثت بعد أفول نجم الرومانسية، ولكن بشكل جديد ولأغراض جديدة وبخاصة فى ظل الدراسات السردية المعاصرة.

نماذج من الرواية المصرية المعاصرة

سوف يدور حديثنا فى هذا المجال على ثلاثة أعمال إبداعية صدرت طبعاتها الأولى خلال الأعوام الأخيرة، وهى حسب ترتيب صدورها: "مرج الكحل " لـ " منير عتيبة"[١٤] سنة ٢٠٠٥، و"دهشان" لـ "عبد المنعم شلبى"[١٥] سنة ٢٠٠٦، و" فدوى " لـ"فدوى حسن"[١٦] سنة ٢٠٠٨ .

ولم يكن اختيار هذه الأعمال ناشئا من جدتها وحداثة مناهجها فحسب، ولكن لتمثيلها لرؤى ثلاثة أجيال، عبد المنعم شلبى ثم منير عتيبة ثم فدوى حسن، ولأنها تمثل اتجاهات فنية مختلفة أيضا.

مرج الكحل" وتهجين النوع

سوف يحتار الناقد الأدبى فى تصنيف هذا العمل الأدبى، هل يدرجه فى عداد الروايات أم يدرجه فى إطار القصص القصيرة؟ ففيه من الرواية تكامل العالم المصور، ووحدة الراوى/ السارد، وفيه من القصة القصيرة احتواؤه على مجموعة من الوحدات القصصية

القصيرة التى كتبت كما يشير الكاتب فى أوقات مختلفة، وقد خرج الكاتب من هذا المأزق بأن أطلق على عمله هذا اسم: " متوالية قصصية ".

وعلى الرغم من أن شكل المتواليات القصصية من الأشكال المعروفة فى مجال المجموعات القصصية القصيرة التقليدية فإن "مرج الكحل" ليست مجرد متوالية من القصص القصيرة التى يمكن قراءة كل واحدة منها بصورة مستقلة لا يجمعها إلا البطل أو الراوى الواحد، وهى أيضا ليست رواية لأنها لا تحتوى حبكة ولا حكاية موجدة، هى عبارة عن شرائح للوحة كاملة من الرسوم المتحركة لكنها مفككة تشبه اللوحات المصممة عن طريق برنامج الرسام فى الحاسب الآلى، أقول تشبه تلك اللوحات لثلاثة أسباب:

الأول: أنها ثلاثية الأبعاد، ففيها البعد الزمانى والمكانى الواقعى الذى تتحرك فيه الشخصيات (الراوى ووالده وجده ... . إلخ) وفيها البعد السحرى الأسطورى والخرافى حيث تؤدى القوى الغيبية من العفاريت والجنيات والكائنات المسحورة دورا كبيرا فى العالم القصصى، جزء ضبابى لا تبدو منه إلا رؤوس باهتة لأسماك مسحورة وجنيات وأشجار مسكونة بقطط من العالم السفلى وأسواق يقيمها الجن ولا يراها إلا من قدر له أن يدخل العالم السفلى.

الثانى: المرونة التى نلمحها فى إمكان تحريك الشرائح السردية المكونة للوحة من مكانها، إذ إن كل حلقة قصصية تمثل شريحة من لوحة فنية متكاملة وتقوم بدور ما فى الإيقاع الكلى للوحة، لكن من اليسير نقل شريحة أو أكثر من مكانها ولصقها فى مكان آخر أو

إعادة ترتيب الوحدات مع الاحتفاظ بتكامل اللوحة وإن كان الإيقاع سوف يختلف.

السبب الثالث: أن الصور التى رسمها منير عتيبة للناس صور صناعية هزيلة، تشبه الملامح البشرية فى الفن التجريدى المعتمد على اللون والخط، ومن ثم لا نجد فارقا فيها بين البشر وسائر الأشياء.

من ثم فإن القارئ لهذه الشرائح المكونة لهذه اللوحة يمكنه بعد الانتهاء منها تخيل صورة كاملة لقرية مرج الكحل وما يجاورها من قرى وترع وحقول، ويتعرف على من يعيش فى بيوتها من الناس، وفى الوقت نفسه تتراءى له الأشباح التى تعشش فى البيوت وفى عقول الناس، والجنيات التى تسكن الحقول والنداهة التى تختفى فى مياه الترع. هى إذن مزيج مهجن يجمع بين ملامح من الرواية والقصص القصيرة والأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية وتمتزج ملامح كل هذه الأنواع لتفرز لنا هذا الشكل الهجين غير المنتمى.

الملمح الثانى: هو التحلل من الروابط السببية المادية، حيث يعلل الراوى الأحداث بعلل أسطورية، ثم يتعامل معها على أنها واقعية، وهنا يقترب الخيال من الوهم، حيث يهرب الراوى من سطوة الواقع، ومن اللافت للنظر أن الهروب هنا ليس هروبا خارجيا إلى أماكن نائية، بل هو هروب داخلى فى نفس المكان ونفس الأشخاص، بل نفس الراوى/ المؤلف، إنه نوع من الارتداد إلى الحياة البدائية، يشبه الهروب الصوفى.

الملمح الثالث فى مرج الكحل هو أن السرد فيها رغم اعتماده على رؤية فانتازية غير واقعية فإن الكاتب يجعله ذا طابع غنائى

مغرق فى الغنائية، فهو يحكى الأحداث بضمير المتكلم، ولذلك فإنه يقول فى الإهداء:" إلى من احتفظوا بأسرارهم طويلا وجئت أنا لأفشى بعضها..سامحونى"(١٧) ثم يقص سائر الأحداث باعتبارها حدثت له هو، فالرجل الذى أخذته النداهة إلى عالمها السحرى تحت مياه الترعة ثم استطاع فك الطلسم السحرى الذى كتب على من يفكه أن يرث حزن العالم هذا الرجل هو جده، والفتاة التى منحت العفريت قبلة حارة تحت الشجرة المسحورة فأنقذته من الاحتراق هى جدته، والنخلتان المسحورتان تسكن فى واحدة منهما روح جده والأخرى تسكنها روح جدته، وهكذا نرى أن العالم المصور هو عالمه الذاتى والناس أهله بمن فيهم خاله الأرضى وجد والده المسحور وسائر الكائنات المسحورة هم أهله، حتى غدا السرد كأنه قصيدة غنائية ذاتية مروية بضمير المتكلم، مما جعل صفة الفانتازية لا تقتصر على العالم المحكى بل تشمل بصفة أساسية الرؤية الساردة التى هى فى الوقت نفسه رؤية المؤلف الضمنى.

رابعا: من الملاحظ أن جميع الشخصيات الواقعية المصورة فى العالم القصصى لمرج الكحل ضعيفة مقهورة مستسلمة مسيرة بقوى ميتافيزيقية سحرية غير معلومة الأسباب، ولا تستطيع الشخصيات دفع سطوتها بل لا تريد ذلك، فالجد رغم قوته فإنه محكوم بإرادة النداهة ضعيف أمام سطوتها، حتى عندما فك الطلسم الذى هو سر سحرها أصبح محكوما بما هو مكتوب على الحجاب الذى يسكن فى قلب الوردة. والجدة مسحورة منذ قبلت فم العفريت، والجد عبد الحفيظ وسائر أبناء القرية منجذبون فاقدو الإرادة أمام رغبتهم

الجارفة نحو رؤية مرج الكحل، والحاج فتحى يعجز عن الإمساك بالقط المسحور الذى يخمش وجهه كلما مر على شجرة الجميز التى زرعها على رأس أرضه، فيغضب غضبته المألوفة ويحلف أن شاربه سوف يكون على امرأة إذا لم يقطع شجرة الجميز غدا لكنه لا يفعل شيئا، تغضب شجرة الجميز على الحاج فتحى مثلما غضب عليها، لكنها- بخلافه - تفعل، حيث تتحرك من مكانها وتحركت معها كل أشجار القرية مما هدد القرية كلها بضياع الحدود والملامح، وفى النهاية تراجع الحاج فتحى وذهب إلى الشجرة ليعتذر لها، وهكذا نرى أن علاقة الإنسان فى هذه اللوحات بالطبيعة علاقة عجز، كان الإنسان فى الرواية الواقعية التقليدية هو الذى يقهر الطبيعة، أما هنا فهو عاجز بل هى التى تقهره.

خامسا: أن هذا العالم الذى يمتزج فيه الوهم والخيال بالواقع ليس مبنيا بناءً رمزيا مباشرا، فهو لا يقول شيئا، وليس فيه إشارات انتقادية أو أيديولوجية، هو فقط عالم غريب يستخدم الفانتازيا للتشويق وللمتعة ولرسم لوحة فنية غرائبية تقوم العلاقات فيها بين الناس والأشياء على روابط غير عقلانية.

سادسا: أنها صغيرة الحجم وتخلو من التحليل الفلسفى العميق، فهى تلائم القارئ المعاصر الملول الذى لا يستهويه العمق ولا يصبر على الإطالة، ولا يهمه معرفة الأسباب وأسباب الأسباب، ومن ثم فإن التشويق فيها لا يعتمد على كشف الأسرار الفكرية أو التأمل فى الأغوار كما هو الشأن مع النصوص التى كانت تستهوى الأجيال الماضية، بل يعتمد التشويق هنا على الإغراب الحدثى المتمثل فى

سحرية السرد والدخول بالقارئ فى الكهوف المظلمة وإمتاعه بالمناظر السحرية المسلية، فذوق الشاب المعاصر يشبه أذواق الطبقة الأرستقراطية الأوربية قبل الثورة الصناعية، باشوات متبطلون مثلهم لكن بدون ثروات.

سابعا وأخيرا: فإن اللغة المستخدمة ليست شعرية ولا ضبابية، بل هى بسيطة بساطة العالم الفطرى البدائى الأسطورى الذى تصور ملامحه، فالخطاب السردى فى لوحات مرج الكحل شبيهة بالخطاب السردى للجزء الأول من ألف ليلة، حيث تدخلك الجمل السهلة القصيرة والتعبيرات فى سراديب عالم مسحور، لكن الخطاب فى مرجل الكحل يجعل فى يد القارئ دائما طرف الحبل الذى يمكنه أن يتشبث به للخروج من هذه السراديب المسحورة إلى عالم الواقع.

"دهشان" والنوع الأدبى المفرغ

وكذلك فإن العالم الذى صوره عبد المنعم شلبى فى روايته "دهشان" عالم غريب مخيف، فهو بلا ملامح ولا حدود، والناس فيه تعساء مقهورون، بل هم تائهون لا يعرفون مصائرهم ولا يشاركون فى تحديد هذه المصائر التى ينجرفون إليها مرغمين، قوة جبارة تهوى بهم إلى مصير مجهول لا يفهمون أسبابه ولا غايته ولا يملكون دفعه.

يصور الكاتب هذا العالم الواقعى على أنه عالم غريب، لا يلجأ هو إلى تغريبه أو انحرافه للتعبير عن فكرة يؤمن بها الكاتب أو أيديولوجية يبشر بها، ومن ثم فإن الرواية ليست من تلك الروايات الرمزية أو الأيديولوجية التى تصنع من الواقع قصة، بل هى رؤية خاصة للواقع، رؤية غرائبية تصور الحقيقة ممزوجة بالخيال.

فالبطل فى هذه الرواية اسمه "دهشان" واسم أبيه " حالم " واسم جده "دهشان " وينجب ولدا يسميه " حالم " أيضا، والقرية التى ينشأ فيها دهشان والتى يعرفه فيها الناس كما يعرفون أنفسهم وأبناءهم تسمى قرية " الغرباء"، والصنعة التى يجيدها دهشان هى الصيد، ليس صيد الغزلان أو الأسماك فحسب وإنما صيد الخواطر والأفكار ثم تقييد هذه الخواطر فى دفاتر عن طريق اللغة. كان دهشان يدمن الأحلام فى نومه وفى يقظته، يعيش فى الأحلام.

فى يوم من الأيام وأثناء عودته من رحلة صيد لم يجد القرية لقد ضاعت أو ضاع هو، تاه لم يعرف الطريق إليها ولم يهتد إليها حتى آخر الرواية، قادته خطاه إلى الدقى القديم بالقاهرة حاملا معه شعوراً جارفًا بالغربة والتيه والشوق إلى جنته القديمة "قرية الغرباء" وجد فى القاهرة عالما شهوانيا أعمى يقوده البطش ويضيع فيه المنطق، تعرفت عليه فتاة قاهرية جميلة يرجح أن يكون أبوها من الغرباء، تزوجته، أدخلته بلا وعى وبلا روية مصيدة حريرية ناعمة محكمة وحاولت استخدام قوته الباطشة لإقامة العدل ورفع الظلم وحماية الأمن فى داير الناحية بالدقى، ونجحت وأنجبت منه ولدا، لكن دهشان يكتشف أنه ليس هو التائه الوحيد بل هناك مثله كثيرون وليس هو التائه عن الغرباء بل القرية أيضا ضائعة، يقول عن نفسه: " اكتشفت وأنا فى الصحراء أننى لم أكن التائه الوحيد، التقيت أفرادا آخرين، واحدا بعد الآخر، وكل واحد منهم كان يسألنى عن الطريق إلى قريته، ولا يجد منى جوابا لأننى تائه مثله".(١٨)

ولم يفارق دهشان الإحساس بالغربة، ولم يشف من إدمان الأحلام أو تجسيد الأحلام فى تحركات عملية، لقد تاه - كعادته - عن زوجته وابنه وعن القاهرة، وتحولت القاهرة إلى "غرباء" جديدة يجد فى البحث عنها ثم تفاقم إحساسه بالغربة، عاد إلى داره وزوجته بعد ساعات فوجد أنها قد ابتعدت عنه خمسين سنة إلى الوراء لقد تغيرت، لم تعد كما كانت، فى هذه الأثناء فقد أدوات الصيد التى كانت عدته، السنارة والقلم والقرطاس، كرر المحاولة مرة أخرى فى الإسكندرية، وفشل أيضا مثلما فشل فى القاهرة، لأنه لم يستطع أن يتخلص من دائه القديم، كتب عليه - كما يقول عن نفسه - أن يقضى عمره وحيدا حائرا فى المتاهة، أن يضيع صوته فى الظلام، أن يعيش مهزوما من داخله مثقلا بالإحساس بالهزيمة ومرارتها، فلم يبق له إلا أن يعيش فى الوهم: يقول مخاطبا نفسه: " أنت تدعى النوم، تهرب من مواجهة المواقف المفاجئة، بدلا من أن تحاول فك غموضها تهرب منها، أنت يا دهشان رجل ضعيف"(١٩) لقد كان الطريق الذى يريد دهشان الوصول إلى نهايته طويلا وشاقا ولا يتمكن من قطعه إلى نهايته إلا الأنبياء، وكان هو أضعف من ذلك بكثير، لذلك لم يجد فى النهاية مفرا من اللجوء إلى ضريح سيدى العجمى المدفون بالإسكندرية يقوده إليه رجل ضرير يتحسس الطريق بعصاه.

والكاتب يستخدم زاويتين للرؤية لرصد العالم المصور، هما: زاوية الراوى العليم وهى تقترب من رؤية الكاتب نفسه وصاغ مشاهدها بضمير الغائب، وزاوية البطل نفسه وصاغها بضمير المتكلم، وربما

تكونان معا تعبيرا ذاتيا عن تجربة ذاتية للمؤلف نفسه، تجربة الحياة المثالية فى عالم ضاعت فيه المثالية.

والعلاقة التى تربط بين الناس فى الرواية هى علاقة الخضوع والسيطرة، وليس المنطق أو العاطفة، فالقوى فيها يقهر الضعيف، البلطجية يقهرون الناس فى الدقى ويستولون على أموالهم، ونوران ابنة تاجر الأدوات الكهربائية تقهر دهشان بقوة سحرها وجمالها فتجعله كما يقول هو ينجر خلفها بلا وعى ولا روية حتى تدخله المصيدة، ودهشان يقهر البلطجية بساعديه القويين ويحولهم إلى ضعفاء مهزومين، كما أن الطبيعة متمثلة فى الصحراء التى تهزم البطل - وسائر الشخصيات - فتجعلها طول عمره تائها، بل إن كل شخصية فى الرواية مهزومة من داخلها بعناصر من الداخل أيضا.

ومع كل ذلك فإن الإطار العام للرواية يبدو كأنه إطار تقليدى، فهى تحتوى على حكاية وعلى شخصيات، لكن هذا الإطار مفرغ من الداخل، فلم تعد الشخصيات شخصيات روائية، ولم تعد الروابط سببية واقعية، ولم يعد الزمان واقعيا، وخلت الرواية من الحبكة، فماذا بقى من فن الرواية؟ لقد فجر الكاتب الشكل الروائى من الداخل فلم يبق منه إلا الإهاب الخارجى، واستولد نوعا روائيا جديدا يعتمد على سحر الواقع وظلاله، وهذا ربما يكون أصدق فى دلالته على الواقع من تصوير الواقع نفسه.

"فدوى" والكتابة المارقة

أما رواية " فدوى" فقد أسمتها صاحبتها فدوى حسن " رواية"، على الرغم من أن هذا العمل الجديد فى أسلوبه وشكله لا يسير

حسب الأعراف والتقاليد الروائية ولا يستخدم تقنيات الفن الروائى، لكن القارئ لهذا العمل يتساءل: إن لم يكن هذا العمل رواية، فماذا يكون؟ هل يكون قصيدة؟ نعم فيه من الشعر الغنائى لغته التصويرية وذاتيته المفرطة وتحليقه الخيالى، وتقطيعاته الموسيقية، وجمله القصيرة الموحية، وعاطفته الجياشة، ومع ذلك فإننا لا يمكن أن نقول عنه إنه قصيدة غنائية أو ملحمية، لأن الكاتبة جلست لتكتب قصة وهى بالفعل قصة حياة أو تجربة ذاتية مسرودة فى ثوب قصصى، ربما تكون أقرب إلى فن السير الذاتية لكنها ليست سيرة ذاتية، هى إذن لا رواية ولا قصيدة وليست سيرة ذاتية إنها ربما تكون سليلة حديثة لفن التجليات أو الإشارات الذى انقرض بموت كبار المتصوفة والفلاسفة القدامى امتزج بكل هذه الفنون الحديثة وتمرد عليها فى وقت واحد، وإن أصدق وصف يمكن أن ينطبق عليها هو ذلك الوصف الذى أطلقته الكاتبة فى صلبها وهو: أنها كتابة مارقة.(٢٠)

وهى فعلا كتابة مارقة شكلا وموضوعا ومضمونا، فالكاتبة لا تراعى قوانين أى نوع أدبى بل تتمرد على كل الأشكال المتعارف عليها، إنها قفزة جريئة لتجربة ذاتية خارج إطار الحلبة، وتحتوى تجربة متمردة على التقاليد والأعراف والأفكار الموروثة، تخوض فيما كان ممنوعا، وتكشف المستور جنسيا والمخبأ فكريا، بصورة انتقامية، فالوسيلة الوحيدة للانتقام - كما تقول هى- أن تكتب عنهم بصدق.(٢١)

أفضل طريقة لقراءة هذا العمل - كما أرى - أن نتعامل معه على أنه نص مارق لا نوعى، أو أنه شكل جديد تخلق من امتزاج وتفاعل

جينات وراثية لأشكال مختلفة، فالكاتبة نفسها ترى أن الإبداع يكمن فى التمرد على المألوف، تقول: " الإضافة تعنى الخروج عن النص[٢٢] الكتابة نصف انحراف والانحراف أفضل طريق للوصول للحقيقة"[٢٣] وهى قد خرجت على النص وعلى قواعد النوع الأدبى وعلى الأعراف والتقاليد التعبيرية المألوفة.

فطريقة كتابة النص تشبه كتابة الشعر المنثور أو قصيدة النثر، من حيث اعتمادها على فواصل أو سطور لا يتحكم فيها نظام الجملة والفقرة المعبرة عن اكتمال الفكرة، بل نظام الدفقة الشعورية، فالتصميم الكتابى تصميم شعرى، وهو الفارق بين البيت الشعرى والفقرة النثرية، واللغة انفعالية، وعلى الرغم من ذلك فإن الجمل التى تقوم عليها رغم قصرها وإيقاعها الشعرى جمل سردية، الفعل فيها سردى يحتوى زمانين ومكانين، وله فاعلان مثل سائر أفعال السرد التقليدى المتعارف عليها.

والمقاطع عبارة عن صور لملامح ذكريات ترسم خيوطا طولية لكائنات بشرية تستدعى فى ذاكرة الراوية (فدوى) وسميتها المؤلفة (فدوى حسن)، وتحكى قصة معاناتها منذ أن كانت طفلة فى الريف ثم فى المدرسة ثم فى الجامعة ثم زواجها فى المدينة وصراعها فى حياتها الزوجية ثم إنجابها وترملها، قصة مأساة مؤلمة وفى الوقت نفسه لذيذة مثل الولادة، مرسومة رسما جميلا لأنها من الذاكرة ومؤطرة بالوعى، وفى كل مرحلة من مراحل التجربة التى تمر بها هذه الفتاة تكمن بذور المفارقة، فهى متمردة وفى الوقت نفسه مستسلمة، هى البطل وهى الضحية فى وقت

واحد، ريفية ساذجة وفى الوقت نفسه تحاور هيجل وسارتر وكيركيجارد وميشيل فوكو وبسكال وشلر، تحكى بسطحية وببراءة عن تجربة معقدة عميقة، مغتربة وذاتية إلى حد مفزع - كما وصفها - محمود أمين العالم فى تعليقه عليها، لها ظلال وأطياف وليس لها جسد محدد بالتفاصيل، فقد زالت معالمها ولم تبق إلا آثارها النفسية الحادة الكامنة فى الشعور أو اللاشعور، فهى لا تهتم بالتفاصيل بل تعمد إلى الفكرة فتطرقها بطريقة لاسعة تشعل فى المتلقى شعلة من التحريض الثورى، تتلفع فيها الفكرة أحيانا بغلالات من الضبابية التى تتراءى من خلفها أشباح إنسانية نلمس فيها العنف الشديد والقسوة المفرطة والآلام المبرحة، وتصرخ أحيانا بالشكوى والأنين فتبدد غشاوة الخجل الأنثوى، ففيها صراع حاد بين البوح والكتمان، بين الصراحة والحياء، بين التعقل واللامعقولية، بين الواقعية والتحليق فى الخيال، بين الممكن والانقياد خلف اللاممكن، بين اليأس والرجاء، إن فدوى فى الرواية شبيهة بشخصية "سعيد أبى النحس المتشائل " البطل الذى رسمه الكاتب الفلسطينى " إميل حبيبى" فى روايته "الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل".

وبعد.. فيمكننا القول بأن مسيرة التطور الذى سلكته الأنواع الأدبية - ممثلا فى النوع الروائى - تسير فى اتجاهين مختلفين:

الاتجاه الأول: يتعلق بعملية الإبداع، ونلاحظ فيه أن النصوص الروائية المعاصرة تمردت على التقاليد التى كانت متبعة فى الرواية الواقعية الأوربية، وأن هذا التمرد اتخذ عدة مظاهر هى:

١- استعارة تقنيات سردية وغير سردية من مجالات فنية وغير فنية مختلفة، مثل تقنيات السينما والفنون التشكيلية، والسرد التاريخي والسرد الأسطوري والملحمي ومن أساليب التحليل النفسي، ومن الشعر الغنائي.

٢- تفكك البنية السردية والاستعاضة عنها بالتصميم الفني.

٣- التخلي عن أهم سمة ميزت الرواية عند نشأتها وهي الواقعية حسب المفهوم الذي أفرزه العقل المنطقي الوضعي الأوربي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، واستبدالها بالواقعية السحرية والفانتازيا والهروب من الواقع.

٤- الإنسان في النصوص الروائية المعاصرة أصبح مغتربا عن واقعه، هاربا من عالمه، حالما غير واقعي، يائسا مقهورا يشعر بأنه مسير من قبل قوى خفية لا يعلمها ولا يتحكم فيها بل لا يملك التحكم في مصيره.

٥- على وجه الإجمال فإن النصوص الروائية المعاصرة مزقت إهاب النوع الروائي وتحررت من سطوتها، لكنها لم تتخذ لنفسها قيودا أخرى تحل محلها، ولم تتبلور مساراتها في أشكال يمكن الحكم عليها بأنها أنواع وليدة.

أما الاتجاه الثاني: فهو نقدي تنظيري، وقد انتهت الدراسات النقدية المتعلقة بالنوع الروائي بل بالأنواع الأدبية بشكل عام إلى استخدام النوع الأدبي، باعتباره نموذجا في التحليل النصي أو الاسترشاد به في دراسة التناص عند علماء النص، أو رصد أفق التوقعات لدى القارئ عند أصحاب مدارس التلقي، أو باعتباره

مركزا دائم التشكل كل شكل منه ينفى ما قبله ويختلف معه أو يلغيه حسب الرؤية التفكيكية للنص.

على أى حال فإن كل جانب من الجوانب السابقة يحتاج إلى دراسة مستقلة، ويكفينا هنا أننا أجبنا عن الأسئلة الأولى فى هذه القضية الشائكة والتى رصدنا من خلالها ثلاثة نماذج مصرية للتحلل النوعى لفن الرواية، وانتهينا إلى أن هذا التحلل فى نوع الرواية أو فى سائر الأنواع الأدبية ليس نذيرا بانتهاء فكرة النوع الأدبى جملة بل هو بشير بميلاد أنواع جديدة سوف تخرج من تحت الرماد، ذلك لأن هناك علاقة وطيدة بين الأطر الجمالية التى تتخذ شكل المجموعات أو الأنواع وبين القيم الإنسانية، فالقيم الإنسانية تتبدى فى كل جيل وفى كل ثقافة بوجه جديد بل تتبدى فى كل نص بوجه، لكنها فى النهاية هى قيم إنسانية مثل البشر لا تنتهى إلا بفناء الجنس البشرى نفسه.

مستقبل الرواية العربية
فى ظل
تطور وسائل الاتصال الحديثة

الرواية وتطور مفهوم الواقعية

من المعروف أن الرواية بمفهومها الحديث نشأت فى ظل الرؤية الواقعية التى صاحبت نمو الطبقة الوسطى فى أوربا إبان عصر النهضة، أقول: الرؤية الواقعية وليس المذهب الواقعى، ومن المعروف أيضا أن تطورها ارتبط بتطور هذه الرؤية أيضا، سواء عندما تطور الواقع الإنسانى نفسه وما صاحب هذا التطور من تحولات اجتماعية وسياسية واقتصادية كان لها آثار واضحة على تطور الآداب والفنون جميعها أم عندما تطورت رؤية الروائى (الإنسان) لهذا الواقع .

وذلك مثل التطور الروائى الذى حدث عندما ظهر المنظور النفسى للواقع بعد اكتشاف منطقة اللاوعى على أيدى علماء نظريات التحليل النفسى "فرويد وتلاميذه"، إذ ظهر بعدها نوع من الروايات

لا ينظر إلى الواقع الإنسانى على أنه مجمل الأحداث والأشياء المادية الموجودة وجودا موضوعيا فى مكان ما فى زمان معين، بل أصبح الواقع الحقيقى هو الصورة التى تتشكل فى الوعى الإنسانى لهذا الواقع، أى تلك التى تترسب فى اللاوعى ثم تتقاطر فى الوعى على هيئة ذرات .

ومثل التطور الذى حدث نتيجة لسيادة المنظور الماركسى للواقع فى أوربا الشرقية، ذلك المنظور الذى لا يرى فى الواقع إلا صيغة واحدة جاهزة تتمثل فى الصراع بين الطبقات والحتمية التاريخية التى تؤدى فى النهاية إلى ثورة طبقة البلوريتاريا، رغم أن هذه الرؤية الجاهزة للنظرية الماركسية حبست الرواية فى قالب محدد، من حيث الصراع الطبقى والحتمية التاريخية غير أنها أنتجت روايات، وشاركت فى المسيرة التاريخية لفن الرواية.

ومثل التطور الذى صاحب ظهور الرؤية الفلسفة الظاهراتية على يدى هوسرل أو الوجودية على يدى سارتر وغيرها من الرؤى، مجمل القول إن الرواية قد ارتبطت فى نشأتها وتطورها بتطور مفهوم الإنسان للواقع أو مفهوم الإنسان عن الكون أو عن نفسه، وأن هذا المفهوم نفسه له علاقة وطيدة بالتطور الإنسانى عامة سواء فى مجال الفكر أم فى وسائل الاتصال أم فى وسائل الإنتاج أم فى مجال القيم .

وسائل الاتصال وتطور مفهوم الواقع

والمتتبع لما يحدث الآن فى الواقع يرى أن هناك تطورا بل انقلابا قد حدث فى رؤية الإنسان للواقع، وأن قدرا كبيرا من هذا التطور

يمكن أن يعزى للتطور الهائل والسريع فى وسائل الاتصال الحديثة، نعم هناك عوامل كثيرة شاركت فى هذا التطور مثل التطور الثقافى والسياسى والفكرى والعلمى وغيرزلك، لكن التطور السريع فى وسائل الاتصال يعد من أبرز هذه المؤثرات لأن ما حدث فيه كان تطورا هائلا أثر فى كل جوانب الحياة المعاصرة .

وإذا كان من السهل الآن رصد الأثار التى تركها ظهور الصحافة على الواقع ومن ثم على الأدب أو ظهور كتاب واحد مثل "أصل الأنواع" لدارون أو نظرية واحدة مثل نظرية التحليل النفسى لفرويد، فمن المتوقع إذن أن يكون تأثير التطور الهائل الذى حدث فى وسائل الاتصال أكثر وضوحا وأبعد عمقا سواء فى تطور الواقع أو فى تطور الرؤية لهذا الواقع.

قد يقول قائل: إن هذا التطور- إن وجد - فإنما يكون فى البلاد المتقدمة التى أصبحت هذه التقنيات جزءا من تطور التفكير العلمى لأبنائها، فإنهم يفكرون فيها وبها، أما فى البلاد المتخلفة التى ما يزال أبناؤها يعيشون حياة لا تختلف كثيرا عن حياتهم فى القرون الوسطى، من حيث شيوع الجهل والأمية والتفكير الخرافى، وأن استخدامهم لهذه الوسائل المتقدمة لا يعدو كونه استخدام مستهلكين، لا منتجين ولا مشاركين، فهذه الوسائل تستخدمهم ولا يستخدمونها، ومن ثم لا جدوى من البحث عن تأثير وسائل الاتصال الحديثة فى واقعهم .

لكن المتامل فى التطور الذى حدث فى الحياة المعاصرة يدرك أن وسائل الاتصال الحديثة كان لها تاثير كبير فى واقع كل المجتمعات

المتقدمة والنامية، بل ربما كان تأثر المجتمعات النامية بهذه الوسائل أشد، وإن كان تأثرا مختلفا، يعتمد على التلقى والاستهلاك السلبى والانبهار الشديد الذى قلب الحياة المنغلقة فى هذه المجتمعات رأسا على عقب، بوعى أو بدون وعى، يدرك ذلك بوضوح من يرصد التأثير الذى أحدثه الراديو ثم التلفزيون ثم المحمول والإنترنت على حياة الفلاحين فى المجتمع المصرى وثقافتهم وأذواقهم، ثم يقارنه بالتأثير الذى حدث فى المدينة، يجد أن هذه الوسائل أحدثت فى الريف ما يشبه الثورة فى الأزياء والعادات والتقاليد والقيم .

ويمكن إجمال الآثار الثقافية العامة التى أحدثها تطور وسائل الاتصال الحديثة فى الواقع وبخاصة التلفزيون وشبكة الاتصالات الدولية (الإنترنت) كما رصدها الباحثون فيما يلى :

١- تحول مصادر القوة، فلم يعد المال أو السلاح أو عدد الجنود هو المصدر الوحيد للقوة فى العالم بل أصبحت المعلومات هى الثروة الحقيقية للأفراد والشعوب .

٢- نتيجة لذلك تغيرت العلاقة بين الأجيال، وانهار كثير من السلطات التقليدية، فقد ضعفت سلطة الآباء لأن أبناءهم ربما أصبحوا أقدر منهم على الحصول على المعرفة، وضعفت سلطة المعلم أمام تلاميذه لهذا السبب أيضا، وضعفت سلطة الزوج على زوجته التى ربما تتفوق عليه فى المعرفة والإنتاج والدخل وخفت السلطة التقليدية للطبيب أمام المريض الذى قد يتاح له من المعلومات عن المرض الذى يعانية أكثر مما يتاح للطبيب من الوقت الذى يمكنه من متابعة أحدث التطورات فى مجال مرضه خاصة.

٣- توحد الأذواق نتيجة لتقارب المسافات بين الناس واستغلال القوى الاقتصادية العالمية لهذا التوحد لتحقيق مكاسب اقتصادية وثقافية، مثل الترويج لمنتجاتها من أدوات التجميل، أو الأزياء، أو القيم العامة التى تخدم مصالح دول معينة، يقول نبيل على مثلا: "تسعى صناعة الرشاقة وأدوية التخسيس إلى أن تجعل من مقاييس جسد المرأة الكاليفورنية نمطا معولما تحكم به الفتيات والنساء".(٢٤)

٤- انتشار ثقافة السوق، ومن ثم تحكم أذواق الجماهير فى المنتجات الثقافية جملة، مما أدى إلى الميل إلى السطحية والابتذال والسوقية .

٥- ظهور حالات حادة من الاحتقان والتمرد والنقد اللاذع، لأن الاتصالات الحديثة مكنت الناس من الاطلاع على ما يحدث فى أرجاء العالم أولا بأول، وأتاحت لهم فرصة المقارنة بين أوضاعهم المحلية السيئة وهذه الأوضاع التى تختلف عنها بصورة صارخة من حيث الرخاء أو الحرية، مما يدفعهم دفعا لعدم الرضا بالأوضاع التى يعيشونها .

٦- أتاحت شبكة الإنترنت لمستخدميها الفرصة لإبداء آرائهم بل الاختفاء تحت أسماء مستعارة، أى دون أن تعرف هوياتهم، مما أدى إلى تجاوز الخطوط الحمراء فى مجالات كان الخوض فيها محرما منذ أزمان طويلة، مثل الجنس والسياسة والدين .

٧- القدرة الفائقة على التاثير الذى تحدثه بعض وسائل الاتصال الحديثة مثل التلفزيون أغرى كثيرين من أصحاب الاتجاهات السياسية أو السلطات باستخدام هذه الوسائل للترويج

لاتجاهاتهم، مما جعل الثقافة تختلط بالدعاية والأدب يمتزج بالإعلان.

٨- أن وسائل الاتصال الحديثة أوجدت ما يمكن أن يسمى شبه الفن، أو الفن الزائف، الذى لا يمكن نسبته إلى نوع أدبى أو فنى معين، لأنه مزيج من التسلية والإعلان، وقد وجد هذا النوع الزائف سوقا فى السينما والتلفزيون والإنترنت والإذاعة؛ لأنها وسائل اتصال رخيصة ومبهرة وتصل إلى متلقين ليسوا على قدر من الثقافة، مما يسهل جذبهم عن طريق الإثارة الجنسية والمغامرات المحرمة .

٩- شيوع ما يسمى بثقافة الصورة أى مزاحمة اللغة وإقصائها ومن ثم ضمور التأمل والعمق وغلبة النزعة الحسية والسطحية والابتذال.

هكذا نرى أن تأثير وسائل الاتصال الحديثة كان ملموسا فى كل الشعوب، المتقدمة منها والمتخلفة، ومع ذلك فإن نوع التأثير فى كل منهما مختلف ويؤدى إلى نتائج مختلفة أيضا، بل إن الباحثة الروسية "فالنتينا إيفا شيفا " تذهب إلى أبعد من ذلك بكثير عندما ترى أن العلم والتكنولوجيا نفسيها (إى منابع إنتاج وسائل الاتصال) ليسا محايدين حتى داخل الدول المتقدمة نفسها، فهى تقول :" طالما أن العلم والتكنولوجيا لا يمكن اعتبارهما حياديين بالمرة، وطالما أن الطريقة التى يمكن أن يطبقا بها محكومة بنظام اجتماعى معين لذا كان للتقدم العلمى والتكنولوجى نتائج مختلفة تختلف باختلاف المجتمعات".(٢٥)

ونحن هنا لا نصل إلى المدى الذى ذهبت إليه إيفاشيفا من الادعاء بعدم حيادية العلم، إذ لا يمكن القول بأن هناك فيزياء أمريكية وأخرى فرنسية، أو كيمياء إنجليزية وأخرى روسية، بل إن الفروق التى لا يمكن إنكارها إنما توجد فقط فى الطرق التى تستهلك بها التكنولوجيا وفى التأثير الذى تتركه فى مستخدميها، فمما لا شك فيه أن المحمول فى البلاد العربية يستخدم فى أداء وظائف تختلف عن الوظائف التى يؤديها فى اليابان مثلا أو فنلندا، وكذلك فإن تأثير الإنترنت على الشباب فى ثقافة معينة يختلف عن تأثيره على الشباب فى ثقافة أخرى، لأن هذا التأثير هنا وهناك عبارة عن تفاعل بين القيم المستقرة داخل الإنسان والمجتمع وبين المادة المؤثرة، أى وسائل الاتصال الحديثة، وأن هذا التفاعل إذا استقر وترسب فى الأعماق النفسية للشعب عمل على تغير الطبيعة الإنسانية لهذا الشعب، ولما كانت الرواية هى الأداة التى تعبر عن هذه الطبيعة - لأن موضوعها الإنسان نفسه - ظهر فيها تأثير هذه التحولات بوضوح .

الواقعية الافتراضية

ويمكن تسمية التطور الذى أحدثته وسائل الاتصال الحديثة فى الواقع وفى رؤية الإنسان للواقع بـ"الواقع الافتراضى" لأن الإنسان المعاصر أصبح فى ظل هذه الوسائل يتعامل مع الآخرين ليس عن طريق النظر إلى وجوههم الحقيقية المخلوقة من اللحم والدم، بل إلى نماذج افتراضية تشير إليهم على الشاشة الكمبيوترية أو التلفزيونية أو شاشة التلفون المحمول، هكذا تحول الناس والأشياء والأموال إلى

نبضات كهرو مغناطيسة تترجم إلى أيقونات، ومن ثم استطاع الإنسان أن يلتقى بأناس من شتى أرجاء العالم دون أن يعرف هوياتهم الحقيقية، بل يمكن أن يتعامل معهم دون أن يكشف هو عن هويته أيضا، أو عن طريق استخدام هوية مزيفة باعتبارها قناعا، قد يتحدث الرجل على أنه امرأة والمرأة على أنها رجل، أصبح الإنسان يتعامل مع واقع معلق فى الهواء بلا هوية ولا حضور مادى بل افتراضى.

من ثم جاءت الروايات لتصور هذا الواقع التخييلى الماثل على شاشة الكمبيتر المتصل بالشبكة والذى يحاكى الواقع الفعلى، لكنه واقع ليس موجودا بالفعل، واقع تذوب فيه المسافات المكانية بين الناس، بحيث يصبحون فيه جيرانا دون أن يقترب بعضهم من البعض الآخر فى الحقيقة، وتذوب خلاله الطوابع المكانية للأشياء، ومن ثم تصبح الأشياء بلا هوية، لأن كل شىء يتحول إلى مجرد أيقونة، حتى المال نفسه وكذلك السلع لام تعد سلعا او أوراقا مالية بل تتحول إلى عدد من الإشارات أو الشفرات أو النبضات الكهرومغناطيسية التى تتبادلها البنوك فى جزء من الثانية، عالم سريع الإيقاع والإنجاز إذ يكفى فيه الضغط على زر (موافق) ليتحقق المطلوب، وهو سريع أيضا من حيث تقويض المنجز، فبمجرد الضغط على زر "مسح" ينتهى كل شىء، كانه لم يكن.

إن هذه الواقع الجديد كاد يصبح الآن بديلا عن الواقع التقليدى، بل ربما ينهى عصرا بأكمله عن مفهوم الإنسان لذاته فى عالم الرواية ليبدأ عصر جديد هو عصر الواقعية الافتراضية، فإذا كانت

الرومانسية قد حققت نوعا من الرؤية الواقعية الذاتية التى تبحث عن الخصوصية المعنة فى الخصوصية، لأنها ترى أن الحدث الواحد لا يقع مرتين، تحت شعار أن الإنسان لا يغتسل فى النهر مرتين، فإن الرؤية الواقعية التى جاءت على أنقاض الرومانسية لم تلغ هذا المبدأ بل نقلت هذه الخصوصية من مجال تفرد الرؤية الذاتية للشىء إلى مجال الوجود الموضوعى للشىء نفسه، حتى الفكر الظاهراتى والوجودى لم يلغيا هذا الاتجاه نحو الخصوصية، وكل ما فعلاه أنهما فرقا بين خصوصيتين هما خصوصية الوجود وخصوصية الحضور، حيث غضوا النظر عن الأولى واهتموا بالثانية لكن الواقعية الافتراضية بلا هوية، فلا خصوصية فيها لشىء فى ذاته، ولا انتماء فيها لمكان، ولا لذات، فالإنسان فيها مجرد علامة لا تعرف إلا عن طريق اختلافها عمن سواها، ومن ثم فإن الهوية أصبحت نسبية تتغير مع دخول كل عنصر جديد فى منظومة العالم المصورعلى الشاشة، أصبح العالم منظومة بلا مركز، عالم يشبه ما كان دريدا يتصوره عن العالم الحقيقى، عالم كأنه عقد انقطع خيطه فانفلتت حباته، دائرة من غير مركز، ومن ثم لم يبق إلا الاعتماد على الاختلاف فى التعرف على هذه النقاط المتحركة.

وإذا نظرنا إلى النتاج الروائى العربى المعاصر فيمكن تقسيم الأعمال السردية التى تأثرت بوسائل الاتصال الحديثة على هذا النحو إلى ثلاثة أقسام هى :

١- نوع استخدم الإمكانات الهائلة لوسائل الاتصال، مثل تلك التى استخدمت الراديو أو التصوير التلفزيونى ونشأ عنهما المسلسل

الإذاعى والمسلسل التلفزيونى، أو استخدم الإمكانات الهائلة للكمبيوتر وشبكة الإنترنت، فنشأت عن ذلك أنماط جديدة استقلت تماما عن الرواية وأصبحت جنسا أدبيا مستقلا بذاته كما هو الشأن فيما يسمى بالرواية الرقمية أو الرواية التفاعلية، مثل رواية شات لمحمد سناجلة وغيرها، وهذه الأشكال السردية تعد أنواعا فنية جديدة تولدت عن الرواية لكنها ليست روايات، وإنما نطلق عليها كلمة رواية لأن النقاد لم يتفقوا بعد على المصطلح الذى يحدد هويتها، وعندما يتوصلون إلى ذلك فسوف تصبح نوعا أدبيا أو فنيا مستقلا يشبه المسلسل الإذاعى أوالفيلم التلفزيونى.

٢- القسم الثانى عبارة عن روايات مكتوبة على الورق مثل سائر الروايات أو على الكمبيوتر، وتعتمد فقط على اللغة وليس على إمكانات السوبر لينك والأيقونات، لكنها تتخذ من هذه الحياة الجديدة المتأثرة بوسائل الاتصال الحديثة موضوعا لها، وتدور حول هذا الإنسان العربى الجديد الذى تلونت طبيعته بهذه الوسائل وذلك مثل رواية "فى كل أسبوع يوم جمعة " لإبراهيم عبد المجيد .

٣- القسم الثالث يتمثل فى الرواية التقليدية التى تصور الواقع، لكنها تعدل من تقنياتها ولغتها وموضوعاتها لتتكيف مع المتغيرات الجديدة، تعديلا يشبه ما يحدث فى الكائنات الحية عندما تكون مهددة بالانقراض أو عندما تنتقل من بيئة إلى أخرى، وذلك عن طريق اللجوء إلى التعبيرية والعودة مرة أخرى إلى الزمان الأسطورى التخييلى، وأحيانا عن طريق استخدام اللغة الشعرية الشفافة التى تقترب من الشعر، والالتجاء إلى المجاز والرمز، والميل

إلى القصر وسرعة الإيقاع، والخروج من معالجة القضايا المحلية إلى العالمية أو استخدام العوالم الروحانية والصوفية ... إلخ

ونحن هنا سوف نركز على الخصائص الفنية للقسم الثانى فقط لأن النصوص التى أفرزها ما زالت تقبع تحت عباءة النوع الروائى بخلاف النوع الأول الذى تعد نصوصه إرهاصات لبزوغ أنواع جديدة، أما الآثار الدفاعية التى تركها ظهور هذا النوع من الواقع فى الرواية التقليدية (الرواية الخالصة) فتحتاج لبحث مستقل.

رواية الواقع الافتراضى

وهى رواية شبابية تصور والواقع الجديد الذى يعيشه الناس مشتتين بين واقعهم الحياتى وواقعهم على الشاشة، وسوف يكون حديثنا عنه من خلال التطبيق على نموذج واحد هو رواية "حرية دوت كوم" لأشرف نصر التى نشرت سنة ٢٠٠٨ (٢٦). حيث تعبر هذه الرواية بمهارة عن الآثار التى أحدثتها وسائل الاتصال الحديثة على الحياة .

نعم هناك روايات نشرت قبل هذه الرواية اتخذت من الإنترنت أداة لها مثل رواية "فى كل أسبوع يوم جمعة" لإبراهيم عبد المجيد ورواية "بنات الرياض " لرجاء الصانع، لكن الرواية الأولى رغم جودتها تعتمد على رؤية هذا الواقع من الخارج، تتحدث عن تجارب مصورة من فوق، عوالم سادرة فى الغىِّ والضلال مصنوعة بأيد ظاهرة، أما رواية بنات الرياض فهى ليست رواية حقيقية فنية بل يمكن إدراجها فيما يسمى بشبه الفن الروائى، فهى ليست إلا حكايات تقليدية جدا أو فضفضة جريئة أتيح لصاحبتها من خلال

الإنترنت ما لم يكن متاحا، ولو أنها ظهرت فى بيروت أو دمشق أو الإسكندرية لما أثارت مثل هذه الزوبعة، إنها مجرد مجرد واحدة من نواتج أدوات الاتصال الحديثة .

أما رواية "حرية دوت كوم " فقد رسمت صورة فنية لكيفية حدوث هذه النواتج برؤية داخلية، والفارق بينها وبين بنات الرياض يشبه الفارق بين سائق سيارة يستغل الفوضى المرورية وعدم وجود شرطى المرور فيتأرجح فى الشارع بسيارته يمينا ويسارا كما يشاء، وبين رجل يرسم لوحة لحالة الفوضى نفسها التى حدثت نتيجة لغياب رجل المرور،قد يتأثر الرسام فى رسمه للوحة بحالة الفوضى من قبيل العدوى الثقافية، لأنه واحد من المجتمع الذى ينتمى إليه السائق لكن يظل هذا مجالا وذاك مجالا آخر .

تصور"حرية دوت كوم " حياة مجموعات من الشباب من خلال دخولهم فى العالم الجديد الذى صنعه الإنترنت، تلك الفجوة التى فتحت أمامهم خروقا واسعة تقوض الأسوار المنيعة التى شيدتها العادات والتقاليد والأخلاق والسياسة والقيم الاجتماعية والدين والعقل، ومن ثم انفرط عقد المستور، واتسع المقام لانفجار المخبأ، وأصبح هذا العالم السحرى سوقا لكل مكبوت ينفث فيه ما بداخله، طيبا كان أم خبيثا، فى حرية تامة تصل إلى درجة الفوضى وأقصى درجات التطرف، فى عالم لا يعرف فيه أحد أحدا .

هذه الحياة الجديدة لم تؤثر فقط فى تطوير التقنيات السردية فى الرواية بل امتد تاثيرها إلى البنية الثقافية المحيطة بالشخصيات، وإلى المكونات النفسية والعقلية والأخلاقية للشخصيات نفسها، أى أنها تناولت تأثير الإنترنت على الطبيعة الإنسانية نفسها .

تصور "حرية دوت كوم" الصراع الذى يدور بين العالم الافتراضى الذى يعيشه الشباب على شاشة الجهاز الساحر وبين عالمهم الواقعى، تصور واقعين أحدهما حقيقى معيش والآخر افتراضى، وهذا الواقع الافتراضى أكثر واقعية وتأثيرا مما يحدث فى العالم المعيش، بل يقف كأنه نقيض له، وبخاصة عند الأجيال الشابة التى تكاد تنقطع صلتها بالعالم بسبب المشكلات الاجتماعية والثقافية، ومن ثم أصبحت الحياة الحقيقية مجرد هامش جانبى.

"شريف" الشخصية الرئيسية فى الرواية شاب عاطل لكنه يعمل، وعمله هو أن ينام طول النهارفى سريره ويصحو بالليل ليدخن ويستهلك الكهرباء والتليفون ويشرب الشاى وملازمة جهاز الكمبيوتر الموصل على الإنترنت للتعامل مع المواقع الإباحية، أى أن كل ما يقوم به شريف هو الاستهلاك، ليس الاستهلاك المادى فقط بل الاستهلاك المعنوى والأخلاقى والقيمى، فهو لا ينتج حتى فى مجال الفساد الأخلاقى بل هو مستهلك لما ينتجه الآخرون، لا يعبأ لصياح أبيه وشكواه من عدم القدرة على دفع فاتورة التليفون ولا لبكاء أمه التى تحاول امتصاص غضب أبيه، فالأب يعمل بجد واجتهاد ليدبر نفقات الحياة، حتى كاد يصل الإجهاد به إلى حالة العجز/ اللاعمل.

يعيش شريف وجيله كله فى عالمه الليلى الافتراضى، ويشبع من خلال هذا العالم كل حاجاته البيولوجية والنفسية والعاطفية عن طريق الوهم الافتراضى، بينما يعيش والده وجيله عالمه الحقيقى ويشبع حاجاته بشكل عملى، وهكذا نرى فى الرواية عالمين

متصارعين أحدهما نهارى حقيقى منتج، لكن السيادة فيه لجيل الآباء وثانيهما ليلى افتراضى مستهلك هو جيل الشباب..

فى هذا العالم الافتراضى الوهمى يحقق الجيل الجديد كل ما لم يستطع الجيل السابق تحقيقه فى الواقع فقد:

١- استطاع هؤلاء الشباب أن يحققوا على الشاشة - أى فى عالم الوهم - ذلك التفاهم العربى المفقود، ففى جلسة واحدة يجتمع شباب من مصر ومن سوريا ومن العراق ومن لبنان، من كل البلاد العربية تقريبا، يجلسون فتيانا وفتيات معا كانهم فى حجرة واحدة يتناقشون، رغم أنهم فى أماكن نائية. نعم كلهم مهزومون محاصرون كأن سجنا ضخما يحيط بهم من الخليج إلى المحيط لكنهم معا يملكون قدرا من التفاهم.

٢- استطاع هذا الجيل أن يتحدث فى مجال السياسة والجنس والدين بلا رقيب فلم يتركوا قضية من القضايا الشائكة فى الوطن العربى لم يتحدثوا عنها بشكل شديد الصراحة وأحيانا شديد التطرف.

٣- مارس هذا الجيل حريته بطريقة عملية وحيدة حيث شارك المتلقون دون أن يشعروا فى إنتاج الرواية، وهو العمل الإيجابى الوحيد الذى أحدثوه.

٤- جعلوا العالم الافتراضى بديلا عن الواقع فأصحاب الاتجاهات الدينية من الجماعات المتطرفة يقولون :"الجهاد فرض على المؤمنين، وقد وجب علينا الجهاد، بالنفس، والمال وبعد تطور الدنيا الآن وجب علينا الجهاد على شبكة الإنترنت"[٢٧] والسياسيون

يمارسون السياسة، بكل حرية والعوانس الذين فاتهم القطار فى الواقع التقليدى يتزوجون فى الواقع الافتراضى، والغاضبون ينتقمون ممن يريدون إيذاءهم بالقتل الافتراضى، كل واحد يفعل ما يحلو له من خلال هذا الواقع الافتراضى الساحر الذى يشبه الواقع الذى تحدث عنه المنخل اليشكرى فى قوله :

فـــإذا انـــتـــشـــيت فـــإنـــنى
رب الخـــورنـق والـــســـديـــر
وإذا صـــحـــوت فـــإنـــنى
رب الـــشـــويـــهـــة والـــبـــعـــيـــر

ومن السمات الأساسية للشخصيات فى هذا العالم، أن الجميع لا يعرف الجميع، فربما يعاشر شاب فتاة ثم لا يدرى هل هى فتاة أم رجل، وربما يعرف اسما ثم يغيره بعد لحظه وربما ظهر الواحد أو الواحدة بأكثر من اسم وهذا جزء من ثقافة عدم اليقين التى صاحبت ظهور هذا الواقع الزائف .

على أن جميع المحاورات التى تدور بين الشباب فى هذا العالم معالجات سطحية وتافهة لقضايا ضخمة ومهمة، فمعظم المشاركين من العانسين العوانس والعاجزين والمطلقات والعاطلين، وهم مجمل الشباب العربى، إنهم ليسوا مجتمعا بل بقايا مجتمع محطم، فعلى الرغم من المعلومات الكثيرة عندهم تجد هذه المعلومات سطحية تراكم فى المعلومات وجوع فى المعرفة .

على أن هناك مفارقة طريفة، وهى أن جهاز الكمبيوتر وشبكة الإنترنت أنتجتا فى بيئة تقدر الوقت بالدقيقة والثانية والجزء من

الثانية، بينما تستهلك فى بيئة لا تقدر قيمة الأعمار كلها إذا ضاعت، لذلك نجد مفارقة بين عاطل يتواصل مع عاطلة أخرى، وهما لا يشعران بجدوى الزمان، بينما الجهاز الذى يستخدمانه فى قتل الوقت يحسب الومان بالثانية، فالراوى يقول عن شخصياته :"هدفهم الوحيد محاربة عدوهم اللدود الوقت"(٢٨) وفى الوقت نفسه يقول عن المدة التى استغرقتها سارة فى اتخاذ قرارها بالزواج الافتراضى : "لم تتردد سوى تسع دقائق وأربعين ثانية".(٢٩)

يرسم الكاتب صورة ممزقة لهذا العالم العجيب، صورة مهشمة تخلو من عنصر الحكاية ولا تعتمد على البناء الدرامى، تعتمد فقط فى التشويق عن طريق وسائل مبتذلة مثل كشف الفضائح والجنس.

جمال التلاوى
و"الذى كان"

" الذى كان " مجموعة قصص قصيرة للدكتور جمال التلاوى وهو فنان مبدع إلى جانب كونه أستاذاً جامعيًا، يكتب القصة القصيرة وهو على وعى بأصول الفن القصصى، استمتعت بقراءة أعماله القصصية وكتبت عنها منذ زمن ليس بالقصير، وكنت وما زلت أرى أنه من النفر القليل الذين جمعوا بين الاشتغال بالنظرية والإبداع واستطاعوا أن يوظفوا الوعى النظرى بأصول الفن توظيفاً إبداعياً خالصاً، خاليًا من قيود المعارف النظرية، ولعل ذلك ناشئ من أنه تأثر باطلاعه على النصوص القصصية العالمية أكثر من تأثره بالنظريات التى كتبت حولها.

احتوت هذه المجموعة تسع عشرة قصة قصيرة، قسمها جمال التلاوى فى الفهرس إلى قسمين، القسم الأول - وهو أربع قصص - يندرج تحت الموضوع العام للمجموعة التى أطلق عليها مصطلح "

قصص "، أما القسم الثانى والذى ضمنه خمس عشرة قصة فأطلق عليها اسم " حكايات للأطفال "، لكن هذا التقسيم - كما بدا لى - إنما هو شكل من أشكال المراوغة الفنية، فليست المجموعة الأولى مقدمة للكبار والثانية مقدمة للأطفال كما قد يتبادر إلى الذهن، كل ما فى الأمر أن التقنيات الفنية كانت فى المجموعة الثانية أوغل فى استخدام عنصرين متناقضين: البساطة الشديدة من ناحية والفكر النفسى بعيد الغور شديد التعقيد من ناحية أخرى، فهى فى مظهرها الخارجى تتخذ مادتها مما يستخدمه الأطفال عادة مادة للعبهم مثل البالونات، والحصان، والبمب وغير ذلك، لكنها فى صميمها تعالج موضوعات إنسانية واجتماعية عميقة جداً.

هذه المجموعة القصصية التى نحن بصدد قراءتها تتميز بأهم ما يميز الفن الجميل، إنها تتميز بالإبداع، فالفن والنقد فى حقيقتهما تذوق للإبداع ولذة الاكتشاف ونشوة الإضافة الجديدة وفرحة بالخروج من الرتابة والتقليد والجمود، وليست مهمة القراءة النقدية إلا البحث عن أسرار هذه الجوانب وهذا ما يميزها عن غيرها من القراءات، فالناقد يتذوق جمال النص ويكتشف أسراره وفى الوقت نفسه يسأل عن الجديد.

فما الجديد الذى أتى به جمال التلاوى فى هذه المجموعة؟ وهل كل كاتب مطالب بأن يكتشف جديداً فى مجال النوع الأدبى الذى يكتب فيه ؟

إن كل نص جديد مبدع يضيف جديداً إلى القيم الفنية للنوع الأدبى الذى ينتمى إليه، فالأنواع الأدبية ليست صكوكاً مغلقة أو قوانين جامدة، بل هو مؤسسة ديناميةمتطورة من الأعراف الجمالية

تتسع باتساع الإبداع وتتفاعل بنيتها مع كل جديد، وليس شرطاً أن يكون الإبداع فى القصة القصيرة متعلقاً بالأشكال الفنية الكبرى للهيكل السردى العام، بل قد يكون اكتشافاً لتشكيل جديد للمادة السردية الجديدة أو للموضوع الجديد عن طريق استخدام تقنيات تقليدية عريقة، فالتشكيل السردى لكل مادة ذو علاقة وطيدة بهذه المادة وبالموضوع الذى تتطرق له، نعم هناك اكتشافات كبيرة لأدباء كبار أدت إلى تحولات ضخمة أسفرت عن اتجاهات ومدارس فنية متنوعة فى كتابة القصة القصيرة، لكن هناك مئات بل آلاف من كتاب القصة القصيرة الذين استخدموا هذه التقنيات نفسها ولكن بطرق جديدة ومبتكرة، فجوجول مثلاً اكتشف تقنية المحادثات العرضية، (المقصود بالمحادثات العرضية أن جوهر القصة ومغزاها لا يضمن فى الحكى ولا يأتى من لحظة التنوير أو الحبكة الدرامية وإنما يكمن فى الأحاديث الجانبية للشخصيات أو الراوى) ثم طورها بعد ذلك تورجينيف فى قصته " برمولاى وزوجة الطحان " واكتشف ترجينيف تقنية أخرى، وهى عدم الاعتماد على التشويق القائم على سحر التسلسل السردى كالترقب والانتظار والاكتشاف، بل الاعتماد على الوسائل السكونية التى تشبه وسائل الشعر الغنائى والمقالة الوصفية، واستخدمها بعد ذلك لفيف من كتاب القصة القصيرة، رغم أن قصصه كانت - كما يقول فرانك أوكونور - غريبة بل غير مفهومة لدى القارئ الأمريكى الذى ألف قصص المغامرات والتشويق عن طريق الحكى، ونجد أن موباسان اكتشف استخدام الجماعات المغمورة موضوعاً سرديًا ثم صار تقليداً بعد ذلك، وبالمثل فإن

تشيكوف اكتشف الشخصية الزائفة التى يظهر زيفها من الأعمال الصغيرة التى قد لا ينتبه لها، ومن ثم ينشأ الانطباع الحاد للزيف الذى تحمله، ونجد كبلنج يستخدم البناء السردى كأنه مقابل تشبه المقالب فى قصص الأطفال. قد يستخدم القاص المعاصر كل هذه التقنيات أو بعضها وقد يستخدم غيرها، وفى كل الأحوال يمكنه أن يكون مبدعاً، لأن أمامه مجالاً فسيحاً للتجديد فى تناول الموضوعات برؤية فنية جديدة، شريطة أن يمتلك الأدوات التى تمكنه من الرؤية ومن التعبير عنها .

إذا قرأنا قصص جمال التلاوى حسب هذا المفهوم فإننا نجدها – كما قلنا – تتميز بالإبداع ليس فى مجال الموضوعات والرؤى والمعانى فحسب، بل أيضا فى مجال استخدام التقنيات السردية، فجمال التلاوى يركز فى كل قصة على موقف واحد ثم يعمل ببطء على تكثيف هذا الموقف تكثيفا شديدا إلى درجة تجعله حاداً مدبباً وأحياناً مؤلماً أو موحيًا بدلالات لا حدود لها، هذا الموقف الصغير قد يكون فى الأصل ساخنا، أى أنه قد يكون محملا بشحنة انفعالية كانت موجودة فيه من خلال الثقافة العامة التى يعيشها القارئ والكاتب معا، وذلك مثل موقف (الصفع على القفا) فى قصته التى أطلق عليها عنوان " الصفعة "، وقد يكون هذا الموقف فى الأصل فاتراً لكن الكاتب تناوله بالتكثيف الانفعالى حتى جعله متوهجا، وذلك مثل الصورتين المتقابلتين اللتين رسمهما البائس الفقير فى قصة "الياسمين" وقد يكون التكثيف الذى يصبه على الموقف مشبعاً بالسخرية كما فى القصة الرابعة المسماة "عبث " .

والطريقة التى يستخدمها الكاتب فى تكثيف المواقف لا تعتمد على التسلسل الحكائى ولا على الحبكة الدرامية المثلثة ولا على لحظة الانكشاف التقليدية فى القصص القصيرة ولا على الأحاديث الجانبية، بل تعتمد على رسم المشاهد التى تمهد للأثر الواحد المركز فى الموقف وعلى اللغة الشعرية التى تشحذ الشعور به، أى تعتمد على ما أطلق عليه الجاحظ دقة النسج وبراعة التصوير، حتى إننا نتخيل هيكل القصة كأنها مخروطية الشكل، أو صاروخ موجه، تكمن فى رأسه كبسولة تفجيرية حادة هى الموقف المركز، وتنساب الغازات والأبخرة الناشئة عن قوة الدفع .

إن جمال التلاوى لم يكن - حقيقة - مبتكراً لهذا النمط الفنى، فقد استخدمه تشيكوف مثلاً فى قصته القصيرة " موت موظف " حيث اتخذ من العطسة التى عطسها الكاتب " إيفان ديمترتش تشرفياكوف" - والتى استقرت فى صلعة " بريجالوف " قائد وزارة المواصلات - محوراً أخذ يكثفه ببطء حتى تضخم انفعاليًا إلى درجة أدت فى النهاية إلى موت هذا الموظف وفى الوقت نفسه بعثت مزيجاً من الأسى والسخرية لدى القارئ .

استخدم جمال التلاوى هذه التقنية بطرق مختلفة ولأغراض خاصة .

- فقد اتخذت القصة القصيرة عند جمال التلاوى طابعاً حاداً يعالج مشكلات اجتماعية وسياسية وأيديولوجية ووطنية إلى جانب القضايا الإنسانية العامة - شأن أكثر كتاب القصص القصيرة فى دول العالم الثالث بعد عصر الاستعمار - فقد ظهر هذا الجانب جليًا

فى معالجته لمشكلة جذور العنف فى قصة " صفعة " ومشكلة الفقر فى قصة " الياسمين " ومشكلة العنف البوليسى فى قصة " عبث " ومشكلة الاستبداد فى قصة " حين تدلى الرأس " .

– إن جمال التلاوى اعتمد على الإيحاءات التى تبعثها اللوحات الصغيرة التى يرسمها لتحفيز الموقف أو الحدث الرئيسى، بشكل يشبه استخدام فنانى المدرسة الانطباعية الحديثة للألوان، فكل صوره قلمية صغيرة تشبه الصدفة الملونة التى توحى بانطباع معين ومن تجمع هذه الأشعة المنعكسة على وجدان القارئ يحدث التكثيف الانفعالى، ففى قصة الصفعة مثلاً يبدأ بالحدث الرئيسى قائلاً:

" هكذا... ...

فجأة ... .

وبدون مقدمات.. وبكل هدوء هوى الكف القوى بكل عنف على قفا!"

ثم يأتى بالأصداف الوصفية الملونة والموقعة موسيقيًا والتى تعمق الإحساس بوقع الصفعة قائلاً: " تطاير الشرر من عينيه، سقط وجهه فوق المائدة التى أمامه، انسكبت المشاريب الساخنة الموجودة، القهوة المرة، والشاى اختلط بوجهه سقط من يده مبسم الشيشة، التى ارتطمت بدورها بالأرض فانكسرت، وطار الحجر الذى كان يشغلها".

وتتوالى الأصداف على هذه الشاكلة لا لترسم موقفاً دراميًا بل لترسم لوحة فاقعة بالانطباعات المتقابلة والتى تصب فى هدف واحد هو تكثيف الإحساس بمهانة الصفعة وبنذالة ردود الأفعال المترتبة

عليها والمغزى الأخلاقى الذى يفهم لدى كل قارئ بشكل خاص.

- ومما يقوى من سخونة الانطباعات فى هذه اللوحات الصغيرة أن جمال التلاوى استخدمها كما تستخدم وحدات القصيدة الغنائية، حيث التصوير الشعرى المجازى والإيقاع الموسيقى المنظم الذى تتوالى فيه بشكل منتظم عبارة واحدة تقوم مقام القافية فى الشعر وهى: (وارتفت يده تتحسس قفاه).

على أن الأثر الرئيسى المكثف فى القصص الأخرى التى أطلق عليها " حكايات للأطفال " لا يذكره الكاتب فى جملة أو عدة جمل داخل القصة بل يجعله متصلاً بكل جزئيات القصة، اتصالاً يشبه البؤرة التى تتجمع فيها حزمة من الضوء، هذه البؤرة تستقر فى وجدان القارئ وعقله، وهى بؤرة وجدانية عاطفية إنسانية.

إن هذه البؤرة تتعلق فى قصة " حكاية الحصان الذى خسر السباق " بإحساسك الإنسانى لو أنك كنت أنت الحصان الذى سوف يطلق عليه الرصاص بعدما خصر السباق وبعد انتصاراته السابقة الباهرة، الحصان الحقيقى أو الرمز .

وتتعلق فى قصة القطة التى أكلت أولادها بماذا لو كنت مكانها، وفى قصة البالونة كذلك ماذا لو كانت تحس فشعرت بمثل شعورها وهكذا تشيد سائر البؤر الإحيائية فى القصص الأخرى على هذه الشاكلة من التساؤلات: ماذا لو كنت مكان عروس النيل وقد هيئت للموت؟ وكيف سوف يكون شعورك لو كنت أنت الذى سقطت فى البئر المصدئة بئر يوسف الطفل الفلسطينى، ولم يكن أمامك إلا الحجر منقذاً؟ وما شعورك لو كنت أباً لطفل ويقتله جندى لأنه أمسك

بحجر؟ وكيف يكون إحساسك إذا فقدت النافذة الوحيدة التى تطل منها على النهر؟

كل سؤال من هذه الأسئلة يحمل فى باطنه بؤرة متوهجة من المشاعر ومن المعانى، وهى فى الوقت نفسه كبسولة صاروخ موجه تدفعه كتلة من العواطف والمشاعر المصبوبة فى شكل مخروطى من الجمل والصور لتستقر فى النهاية فى وجدان وعقل قارئ ما فى مكان ما، هذا هو فن القصة القصيرة عند جمال التلاوى كما بدا من قراءة مجموعته القصصية.

غبار الليل

١- هذه هى المجموعة القصصية السادسة للقاص الكبير عبدالمنعم شلبى، وهى تحتوى تسعا وعشرين قصة، تجمع فى إهابها ملامح من القصة القصيرة، ومن اللوحة القلمية، ومن الصورة الشعرية، ومن الحلم، والفانتازيا، لتخرج لنا من كل هذه الأخلاط مزيجا مبتكرا ذا نكهة فنية وجمالية جديدة .

٢-١- ولعل أول ما يلفت الانتباه عند قراءة هذه المجموعة هو تلك اللغة الشعرية الرقيقة التى جعلت الأشياء والشخصيات والأحداث تبدو كأنها تتخايل من وراء غلالة شفافة جميلة وخيالية موحية، فمنذ أول سطر من سطور أول قصة من قصص هذه المجموعة، نجد عبارات مثل " يعزف البحر لحنه الأزلى الفريد، منتشيا بابتسامة الفجر " " أنصت وفى يدى كأس مترعة، ملأتها من ريق الفجر الفضى الصافى، أرشف منها وأحاول أن أترجم اللحن إلى كلمات، محاولاتى كانت تشبه صلاة خاشع يتضرع، يستجدى ومضة روح !!

في آخر محاولة وجدت لساني يتحرك بلا نظام، يتلوى مثل ثعبان مائي مخنوق، يرتطم بجدران بيته دون أن يحدث صوتا أو يجد معنى، وشفتاي ترتعشان، قلت له اهمد، أجمل لغة هي التي تعبر بلا صوت وبلا حركة، لغة ينطقها وجدانك ولا يسمعها إلا قلبك "

٢-٢- هذه اللغة الشعرية الوجدانية الرقيقة كانت ذات تأثير سحري على كل مكونات القصص في المجموعة، لأنها تحلق بالعالم القصصي فوق أرض الواقع، لأن الشاعرية هنا بمثابة الجناحين اللذين يثبتهما القاص في جانبي الجسد السردي أو الحدث القصصي أو الشخصية فيحلقان بها جميعا مع طيف الخيال إلى عوالم تقع على تخوم الحلم والسحر، فنجد الشخصية القصصية الرئيسية في القصة الأولى المسماة: " تخدع وتطير " عروسا جميلة من عرائس البحر ينحسر عنها الموج فتخرج من تحت صخرة، وفي نهاية القصة نجدها تتوقف وتفتح ذراعيها وتستقبل بصدرها قرص الشمس ثم فجأة تطير وتحلق في الجو ثم تختفي .

أما في القصة الثانية المسماة " حلم صابر " فنجد " صابرا " الشخصية الرئيسة في القصة كان طول عمره يحلم - رغم أنه بائس فقير - بأنه يركب فرسا يدخل به سباق الخيل ويخوض به المعارك ويزهو به أمام خطيبته، فرس مثل أفراس المهلهل وعنترة والإمام علي وصلاح الدين والظاهر بيبرس، لكنه يئس من تحقيق حلمه في الواقع، فعاش كما يعيش الناس بلا أحلام، حيث أصبحت الأفراس مهينة تجر عربات الكارو، وتستخدم في تقليب عجينة الطوب كما يسخرها بائعو الكتاكيت في حمل أمتعتهم أثناء

تجوالهم فى القرى، وانقطع الحلم الجميل وعاش صابر على أرض الواقع، لكنه كان يتسكع وحده يوما على كورنيش النيل - كعادته - رفع عينيه إلى السماء، فلمح سحابة تكونت منها أشكال مبهرة، فى مقدمتها فرس عربى أصيل كالذى كان يحلم به، لم يضيع وقته، فرد ذراعيه، صارا جناحين، طار بسرعة البرق حتى استوى على ظهر الفرس العربى الأصيل، خاف على نفسه من الزهو، أحس بأنه قائد مثل صلاح الدين، وخلفه جيوش جرارة، هو مسئول عن قيادتها، حمحمات وصهيل ورعد وبرق، لا مجال لضبط النفس، الثأر القديم من أعداء مدينتنا، إنها مهددة بالغرق، أشار بيده اليمنى لا .. لا مطر فوق المدينة، مدينتنا مريضة بالحفر والتراب والوحل، والفقراء والمتسولون والأحصنة والحمير والأطفال العراة وبائعو الليمون والعجائز، ثم صاح: إلى الصحراء يا جنودى ! فانطلقت الجيوش لكن الفرس العربى الأصيل توقف نظر إلى الأرض مرعوبا، رأى ملايين الألغام فى مزروعة فى صحرائنا، لو الفرس عنقه خزيان، ألقى بصاحبنا فى جب الذهول، ارتطمت قدمه بمتسول راقد على بلاط الكورنيش .

ولذلك فإن الراوى فى القصة الثالثة المسماة " الهجوم " يقول: "مرئياتى كلها فى هذه الأيام يختلط فيها الحلم بالواقع، ولا أستطيع أن أميز نفسى: أنائم أنا أم مستيقظ؟"

وفى القصة الرابعة " عزف على أوتار الليل " يختلط الواقع بالحلم، والسرد بالشعر، والحقيقة بالخيال والخيال بالوهم، مما يؤدى أحيانا إلى التناقض، بحيث يكون الشىء موجودا وليس موجودا فى

وقت واحد بطريقة تشبه طرائق الواقعية السحرية، فالراوى يقول فى بداية القصة عن بطله :

" ينهض من فراشه، يشعل الضوء يجلس إلى الكمبيوتر يفتح الإنترنت، يحرك الماوس حتى يعثر عليها " أى أنه يعثر فى الإنترنت على صورة جميلة، ثم يفاجأ بأن هذه الصورة لجارته التى عشقها وعشقته ويتمنى الاقتران بها، لكن الراوى يحكى فى نهاية القصة أن البطل نفسه يقول مخاطبا :

" أنت لا تملك كمبيوترا، ولا تعرف كيف تستخدمه " وينفى أن يكون له جارة أصلا بهذا الجمال الطاغى .

٢-٣- على أن جذور هذا الامتزاج بين الواقع والحلم لا تضرب فى منابع اللغة الشعرية فقط، بل فى الرؤية الخيالية الساردة المستخدمة لهذه اللغة، أى أنها تبدو فيما وراء اللغة الشعرية، فالكاتب يصور الأحداث من خلال كاميرا مهتزة مشروخة وغير سوية تحملها شخصية غير سوية، فتبدو الأشياء مترددة متخايلة غير واقعيه وغير معقولة ,كأنها أشباح تتحرك من وراء ستاره سميكة متحركة ,فالبطل فى قصة "صباح الفل" يسكن لأول مرة فى الأعالى، فى الطابق الثامن والثلاثين ,لكنه يواجه عدوا لم يكن فى حسبانه، إنها الأنثى، وجدها بجسمها الممدد على حافة السور الحديدى للشرفة التى يطل منها على النيل ,إنها حرباء أنثى ترفع رأسها وتنظر نحوه بإمعان طولها شبر ,لعلها جاءت من الصحراء لتؤنسه فى وحدته، حاول التخلص منها بيد المكنسة ,لكنها قفزت داخل الشقة، عجز فى الوصول إلى مكانها، أقفل الأبواب والنوافذ وخرج

ليحضر مبيدا حشريا من الصيدلية المجاورة، وعاد بالمبيد الحشرى حاول فتح باب شقته، وجده موصدا من الداخل وخلفه متاريس، نظر من العين السحرية إلى الداخل وجد الشقة مكتظة بالحرابى.

وفى قصة "مشوار خصوصى" تحتوى القصة على إحداث غير منطقيه وغير معقولة، فسائق التاكسى يقف لرجل أشار إليه بالتوقف، لكن الرجل يسأل السائق: إلى أين أنت ذاهب؟ سؤال غير منطقى، من الذى يسأل من؟ كن السائق يتقبل الأمر بهدوء، ويسير فى طريقه مستسلما .استسلاما يشبه استسلام السندباد لشيخ البحر فى ألف ليلة، وبعد فتره من العمل الشاق وهما معا فى التاكسى يصل السائق وصاحبه إلى ميدان الحسين ليتناول السائق بعض الطعام، ولكنه بعد أن يتحرك برفقة صاحبه نحو الدراسة يفاجأ بأن صاحبه قد تحول إلى عملاق ثم يختفى.

٣-١- ولذلك فإن الشخصيات التى رسمها عبد المنعم شلبى فى هذه المجموعة شخصيات حالمة، حائه غير سويه مثل سائر الشخصيات فى رواياته السابقة، بل تجمعها بهذه الشخصيات صلات قرابة أحيانا، وذلك مثل شخصيه صابر فى القصة الثانية، فأسمه المكتوب فى شهادة الميلاد - كما يقول - "صابر حالم الدهشان" أى أنه ابن بطل رواية " دهشان " التى أصدرها عبد المنعم شلبى قبل ذلك وامتداد لعائلة الدهشان، وهى كما يقول الراوى عائله كبيره ومشهورة جدا فى قريتنا، وهى شخصيات مغتربه انفصلت عن واقعها، وتعيش فى عالم آخر غير العالم الواقعى المعيش، عالم الخيال أو عالم الحلم الذى لا يتحقق، يقول الراوى:

"هل أنت يا صابر يا ابن حالم ما زلت تعيش فى زمن الخيل والفروسية؟ مفصول عن زمانك ومكانك؟"

نتيجة لهذا الانفصال أصبحت الشخصيات هنا ذاهلة محتمة مغتربة فاقده للوعى، عبارة عن مجموعه من المظلومين المقهورين من كل جانب، مقهورين من الزمان ومن المكان ومن أنفسهم ومن المجتمع المحيط بهم، دون أن يكون لأى منهم ملجأ يهرب إليه، فليس هناك شخصيه واحده تسافر أو تحاول السفر، أو تحاول رفع الظلم، أقصى ما تستطيع أن تفعله فى عالم الواقع هو أن تخرج إلى فضاء الشارع الذى يتحول فى الحقيقة إلى سجن كبير، ومن ثم لم يكن إمامهم إلا الهروب إلى الحلم والى الارتماء فى أحضان الوهم والتحليق فى عالم الخيال والانتظار، انتظار الفرج، انتظار ما لا يتحقق، ومن ثم لا مجال أمام الشخصيات لفيضان الوعى والتأمل - كما هو الحال فى قصص تيار الوعى - لأن الشخصيات - كما سبق القول - فاقده للوعى، بل يستخدم الكاتب فى رسمها تقنية تكاد تكون مناقضه لتيار الوعى، لا يحفر إلى أسفل بل يطير ويحلق إلى أعلى، يحاول أن يحقق بالحلم وفى عالم الخيال والوهم ما لم يستطيع تحقيقه فى الواقع.

٣-٢- والخيال الذى تتسم به الشخصيات عند عبد المنعم شلبى - فى هذه المجموعة - ليس مجرد تقنيه سردى هاو شعرية بل هو مجال أو فضاء تعبيرى لكنه مجال من الدرجة الرابعة، وليس التأخر فى درجته عيبا بل قد تكون ميزه، أما الإنسان الذى لا يستطيع أن يفعل فإنه يستطيع الكلام، فإذا لم يستطع الكلام أو كان قد منع من

البوح فإنه يستطيع أن يفكر ويتأمل ويضمر السوء والحقد والكراهة لمن يؤذيه، وإذا كانت كل هذه المناطق يحاسب عليها القانون، فمن يفعل يعاقب، ومن يتكلم أو يضمر فى نفسه سوءا يسجن، ولكن مع عقاب من يحلم؟ أو يتخيل؟ أو يهزى؟ أنها المنطقة الوحيدة الآمنة بالنسبة لمن يريد قول الصواب فى الزمان الخطأ، فى هذا الزمان الذى تطورت فيه أساليب كشف الأسرار .

يقول فى مقدمة قصه "يخاف من خياله" (ص١٢٥) : " إذا تمكنوا من اقتحام سراديب خياله فسوف يحكمون عليك بالإعدام، بل إن الحكم بالإعدام يكون حكما مخففا لأن الحكم العادل هو أن يضعوك فى بوتقة عذاب لا ينتهى .

– هذا إذا تمكنوا من اقتحامها. وتمكنوا من كشف كل الأسرار الكامنة فيها .

– سوف يتمكنون .. لم يعد فى حياتنا كلها سر يصعب الوصول إليه، الأجهزة السحرية التى اخترعوها قادرة على أن تفك جميع الطلاسم

– مدام الأمر كذلك فسوف يتمكنون من كشف خبايا كل البشر، قد يكتشفون أنك لست الوحيد الذى يستحق هذا الحكم، وأنك واحد من آلاف الملايين، وقد يكتشفون أنهم هم أنفسهم مثلك تماما"

ثم يقول (ص١٢٩): " أطلق خيالك، هذا الفرس الخفى الذى لا تراه عيون ولا تسمعه آذان!! اركبه وخض به كل الميادين وأنت واثق من النصر المؤزر"

٤– لكل ذلك جاءت بنية القصص فى هذه المجموعة غير معتمده

على الحكاية اعتمادا كبيرا، ولا على الشخصيات، بل جاءت كأنها
لوحات سردية متحركة مشعه بالدلالات، صيغت فى قالب شعرى، أو
كأنها قصيدة امتزجت بالسرد، حمالة أوجه
وتفسيرات متعددة، تتخايل فيها معان أيدلوجيه ونقدية وهموم
اجتماعيه، فيها كل ما يمكن أن يقال وفى الوقت نفسه لا تقول شيئا.



البطل المقهور
فى رواية "الأشجار واغتيال مرزوق"

- ١ -

" البطل المقهور " شخصية جديدة على الرواية العربية بدأت باهتة الملامح فى بعض روايات نجيب محفوظ ذات اللون السياسى الاجتماعى أمثال الشحاذ واللص والكلاب. لكن هذه الشخصية انتشرت بعد ذلك انتشاراً كبيراً وتحددت قسماتها خلال النصف الثانى من الستينيات ثم السبعينيات والثمانينيات من هذا القرن، وبخاصة بين الكتاب الذين بدءوا إنتاجهم الفنى خلال هذه الفترة. وكان الأدباء الكبار فى ذلك الوقت يطلقون عليهم " الأدباء الشبان".

وإطلاق كلمة " البطل " على هذه الشخصية فيه كثير من التجاوز، ذلك لأنه ليس بطلاً بالمفهوم الكامل للبطولة، وإنما هو شخص لا يزيد عن بقية الناس فى شىء سوى أنه مثقف صاحب رأى مستقل، محب لوطنه، إيجابى، مخلص، عنيد، يرغب فى إصلاح الواقع وتغييره، ثم

يصطدم هذا الشخص بالواقع فيتحطم وتخيب كل آماله، ويتخلى عنه الرفاق ويعيش فى حالة يمكن أن نصفه فيها بكلمة " المشبوه " وهى كلمة ذات دلالة حديثة ولّدتها الظروف ذاتها، تلك التى هيأت للمتصفين بها سبيل الظهور، فالمشبوه لا هو سجين محكوم عليه فيستريح، ولا هو حر يعيش كما يعيش الناس، وهو فى حياته البرزخية تلك يلاقى من أصناف العذاب والقهر والمهانة والآلام ما لا يلاقه المجرمون المحترفون، ذلك لأنه يعيش مرحلة - لم ينتبه لها القانون - تقوم هذه المرحلة على الخوف والترقب وتسليط العيون والآذان على هذا المشبوه، فإذا ثبت أنه برئ وتخلى هو عن كل ما فى رأسه من أفكار وأراد أن يعيش كما تعيش سائر الكائنات الحية، فإن صفة المشبوه لا تنفك عنه أيضاً، إذ يظل طول عمره مشبوهاً .

وعلى هذا فإن كل صاحب رأى مشبوه، تراقب خطواته، وترصد أعماله، ولا يؤذن له فى الخروج أو الدخول أو العمل أو الكلام أو الكتابة أو حمل الكتب أو النقود أو الأسلحة، ومن ثَمّ يصبح كل إنسان له سلطة على تصرفاته ومن حقه أن يلاحقه ويمنعه. كل من يصادفه له الحق فى ذلك إلا هو، فإنه لا يملك من أمر نفسه شيئاً، ولا يسمح له بمزاولة شئ إلا أمرين: أحدهما: أن يهرب فى خبايا الأحلام والذكريات، وثانيهما: أن يهرب فى دروب الخمر والإدمان ثم الجنون أو الموت.

ومن اللافت للنظر أن هذه الشخصية تتشابه ملامحها فى كل الروايات التى ظهرت فيها رغم اختلاف الكُتّاب واختلاف مذاهبهم الفنية والفكرية واختلاف بيناتهم الثقافية لا تستثنى من ذلك مشرق الوطن العربى أو مغربه.

فشخصية " منصور عبد السلام " فى رواية " الأشجار واغتيال مرزوق " لعبد الرحمن منيف وشخصية " المثقف المشبوه " فى رواية " الهؤلاء " لمجيد طوبيا وشخصية " السارد السجين " فى رواية " تلك الرائحة " لصنع الله إبراهيم وشخصية " المثقف العاطل " فى رواية " الزمن المقيت " لإدريس الصغير، وكل الشخصيات المثقفة فى "شكاوى المصرى الفصيح" ليوسف القعيد، واليتيم فى رواية "اليتيم" لعبد الله العروى، كلها ذات ملامح متشابهة بل تكاد تكون صوراً متعددة لشخص واحد، رغم أن الرواية الأولى تدور أحداثها فى الشام والعراق والثانية والثالثة والخامسة فى مصر، والرابعة والسادسة فى المغرب الأقصى. مما يدل على أن الظروف التى عملت على ظهور هذه الشخصية متشابهة، ويدل أيضاً على أن ما يعانيه الناس فى مشرق الوطن العربى هو عينه ما يعانونه فى المغرب العربى، وتجمعهم وحدة فى التوجهات الثقافية ووحدة فى الهموم وأنواع المعاناة ووحدة فى طرق ردود الأفعال يتبعها وحدة فى أساليب التعبير الفنى.

وكان للبُنى الاجتماعية والثقافية والسياسية العربية - غير المتوازنة - أكبر الأثر فى ظهور هذه الشخصية فى الأدب العربى بل فى المجتمع العربى نفسه، ففى هذه الفترة كان الاستعمار قد خرج من البلاد، وترعرعت فى عقول الشباب طموحات عريضة فى كافة المجالات، طموحات لم يستطع القائمون على الأمور أن يحققوا منها شيئاً يذكر فى ذلك الحين، رغم أنهم هم الذين بشروا بها وبثوها فى أفئدة الناس، ولا غرو فى ذلك فقد كان أكثرهم من الثوار المشاركين

فى حركات التحرير والمنادين بشعارات الحرية والرخاء والتقدم، لكن الواقع كان أقسى مما كانوا يتصورون فباءت أكثر الشعارات التى رفعوها بالفشل، نتيجة للضغوط الخارجية أو الفساد الداخلى، وظلت الشعارات مرفوعة لكن الواقع كان غير ذلك، مما أدى إلى ازدواجية تقوم على التناقض بين ما هو موجود وبين ما هو معلن، حتى أصبحت الكلمات تطلق على نقيض ما تدل عليه، وأصبح الناس فريقين: أحدهما يعيش هانئاً مع الشعارات، وثانيهما: يعيش تعيساً مع الواقع. ولما كانت الشعارات المؤثرة - فى مثل هذه الأحوال - لم تعد تقنع أحداً ممن يشاهدون الحقائق ويعيشونها، لم يعد مجدياً عندئذ إلا الإقناع عن طريق السياط، لأن اللغة على أفواههم أصبحت غير مفهومة بل غير منطقية، مما دعا بطل رواية "الزمن المقيت" إلى وصفهم بقوله: "إنهم لا يحظرون على أى شىء ويحظرون على كل شىء" (الصغير، ١٩٨٣) ومما دعا كاتب رواية " الهؤلاء " إلى إنطاق أحد معاونيهم بقوله: " إننا نهوى الحرية جداً إلى درجة أننا كثيراً ما فرضناها على الأهالى قسراً" (طوبيا، دت)، وقول كاتب رواية "الأشجار": "كل شىء يكون ولا يكون فى وقت واحد" (منيف، ١٩٨٣) وقول إدريس بطل رواية اليتيم: " الحرية عندى ألا يسجل اسمى فى دفتر من دفاتر الإدارة" (العروى، ١٩٨٣). إزاء هذه الوسيلة الأخيرة للإقناع قنع كثيرون من عامة الناس ومن المثقفين بالسلامة بل امتهن الكثيرون منهم المتاجرة بالكلام، وظل نفر قليل من المثقفين يركبون رؤوسهم فيعارضون النظام الحاكم، فأصبحوا مصدراً من مصادر الخطر على المجتمع\النظام، ومن ثمّ أصبح الحد من نشاطهم واجباً

قومياً، فأحكمت حولهم الدوائر وقطعت أرزاقهم، ورصدت حركاتهم، وكبحت جماح شطحاتهم الآثمة وعاشوا فى عزلة واغتراب وفقدان لكل أمل.

جاءت صورة هذا الفريق الأخير فى تلك الروايات معبرة عن هذه الحالة التى يعيشونها ففى رواية " تلك الرائحة " يخرج البطل من السجن وهو ذاهل فاقد للتوازن، وقد قطعت كل علاقاته بالآخرين إلا مع "العسكرى" الموكل بحراسته، محصور فى الزمان والمكان ثم لا يلبث أن يعود إلى السجن مرة أخرى.

وفى رواية " الهؤلاء " يفقد البطل الإحساس بالزمان والمكان ويعيش فى عالم يمتزج فيه الوهم بالحقيقة، وهو يمرر على جميع أقسام الشرطة لكى يثبت براءته ثم ينتهى به المطاف نهاية مريبة بين القبور. وهو خلال هذا الطواف ذاهل يحس كما يقول هو بأنه " يسير بقدميه إلى أعلى ورأسه مدلى إلى أسفل" (طوبيا، دت).

وفى رواية " الزمن المقيت " يخرج البطل من السجن وهو مفلس، لا منزل له ولا عمل ولا يستطيع الهجرة أو العمل فيعيش فى دائرة مغلقة من حصار العيون والآذان، فى جو متناقض، ولا يجد لنفسه ملجأ إلا أن يهرب فى السكر وشرب الخمر، وينتهى به الأمر أيضاً نهاية مريبة. أما بطل رواية " الأشجار واغتيال مرزوق " فيخرج من السجن ويسرح من العمل ويعيش أيضاً مفلساً ممنوعاً من الهجرة والعمل تحاصره العيون أيضاً ويُمنع من كل شىء حتى يصل الأمر به إلى الجنون.

وكما تتشابه صورة البطل فى هذه الروايات تشابهاً كبيراً فإن الأدوات الفنية التى استخدمت فى صياغتها أدوات متقاربة، بل متشابهة فى كثير من الأحيان، وذلك مثل استخدام نظرية النسبية للتعبير عن التناقض، واستخدام المكان والزمان للتعبير عن الاغتراب واستخدام التقابل والترادف بين الصور لتحديد صورة البطل، واستخدام أسلوب القص الذاتى للتعبير عن طغيان الذات، واستخدام النصوص القديمة والآثار الدراسة أداة رمزية مثل ملحمة جلجامش فى رواية "الأشجار واغتيال مرزوق"، والتاريخ الفرعونى فى رواية "الهؤلاء" وطافيرودا فى "الزمن المقيت".

ورواية " الأشجار واغتيال مرزوق " التى سوف نتناول شخصية هذا البطل من خلالها، لم تكن أسبق الروايات التى تناولت هذه الشخصية، ولم تكن شخصية البطل المقهور فيها أكثر وضوحاً من سواها، لكنها تتميز عن سواها بميزة جعلتها جديرة بالاختيار، تتمثل هذه الميزة فى شكلها الفنى، فأكثر الروايات التى تناولت هذه الشخصية يغلب عليها الحدة والمباشرة والتضحية بكثير من الجوانب الفنية فى سبيل المضمون الساخن الذى تحتويه، أما هذه الرواية فعلى الرغم من كونها باكورة إنتاج المؤلف " عبد الرحمن منيف " إلا أنها ربما تتفوق فى إحكام بنائها ورسم شخصياتها على روايات الكاتب اللاحقة وبخاصة مدن الملح "التيه" و" بادية الظمآن " ومن ثم فهى ترسم صورة فنية هادئة ومتقنة لهذه الشخصية.

عنوان هذه الرواية " الأشجار واغتيال مرزوق " مكون من ثلاث كلمات: (الأشجار - اغتيال - مرزوق)، ولكل كلمة من هذه الكلمات الثلاث دلالاتها الناشئة من ملابسات القص فى الرواية نفسها. ومن خلال المعانى التى يجعلها الكاتب مرادفة أو مشابهة أو ملتبسة بمعنى كل كلمة:

أ- الأشجار: وترتبط فى الرواية بالأشياء التالية:

١- الأرزاق: يقول على لسان إلياس نخلة، ص٥٤: " قلت لهم إنكم تقطعون أرزاقكم وأنتم تقطعون الأشجار، إنكم تعتدون على الحياة ".

٢- الأمهات: يقول على لسان إلياس نخلة، ص٦٣: " إن الأمهات يا صاحبى يمتلكن إحساساً خارقاً بالأشياء، إنهن مثل الأشجار لا يتكلمن كثيراً ولكن يعبرن عن أنفسهن بطريقة لذيذة.

٣- الآبار: ص٦٤: "إن الآبار مثل الأشجار إذا لم تعطها لن تعطيك".

٤- الأطفال: ص٦٤: "إن الأشجار مثل الأطفال".

٥- الرجال: ص٦٥: "إن خسارة الأشجار مثل خسارة الرجال لا تعوض".

٦- النساء: ص٧٥: "إن النساء والأشجار لهن طبيعة واحدة".

٧- الخير: ص٦٥: "إن كنتم تريدون الخير فيجب أن تبحثوا عنه فى الأشجار".

٨- الحياة: ص٦٥: "الأشجار طريقكم إلى الحياة".

٩- البطولة: ص١٢٦: "تأكد أن ليس بطلاً إلا الأشجار ولا شيء سواها".

ويدور ذكر الأشجار في الرواية حول محورين:

أولهما: الأشجار التي كان يمتلكها إلياس نخلة (نموذج الأيدي العاملة المنتجة) في قرية "الطيبة" ثم قطعها أهل "الطيبة" رغماً عنه، ثم حاول إلياس بعد ذلك محاولات عديدة أن يغرس مكانها أشجاراً جديدة فلم يمكنه أهل القرية من ذلك.

وثانيهما: الأشجار التي كان منصور عبد السلام (نموذج المثقف) يحلم بزراعتها في الأرض الخاوية التي ينقب الفرنسيون فيها عن الآثار القديمة، لكنه عجز عن تحقيق هذا الحلم لأن الأرض التي أراد أن يزرع فيها الأشجار أرض سبخة، ولأن زراعة الأشجار تحتاج إلى وقت طويل، وبذلك يكون قطع الأشجار موازيا ومعادلاً لقتل كل هذه المعاني في الوطن، عن طريق قتل روح العمل اليدوي والفكري.

ب- مرزوق: ويقول عنه ص٣٤٨: " مرزوق الأسمر، الحصان، الضاحك مرزوق الإنسان الذي ذرع أرض الوطن من الشمال إلى الجنوب من أجل أن يصبحوا حكاماً ". ويقول: ص٣٤٩:

"سأكتب عنك أنك الإنسان... مرزوق ليس واحداً، مرزوق كل الناس، مرزوق شجرة، مرزوق ينبوع، مرزوق هو إلياس نخلة الذي لا يموت".

ج- تبقى بعد ذلك كلمة " اغتيال " والاغتيال في الرواية موجه نحو العناصر التالية: الأشجار - مرزوق - منصور عبد السلام، كل هؤلاء قد اغتيلوا، الأول والثاني اغتيالاً حقيقياً، والثالث اغتيل مجازاً

أو حكماً، مات وهو حى، والقتلة معروفون للجميع، إنهم هم ... ولا داعى لذكرهم.

وتمثل قضية الاغتيال هذه محور أزمة البطل "منصور عبدالسلام" بل محورالحياة ومن ثم محور أحداث الرواية وحبكتها، وبخاصة اغتيال الأشجار فليس اغتيال الأشجار إلا صورة فنية لما حدث لمنصور عبد السلام، حيث يرسم الكاتب لهما فى الرواية صورتين متشابهتين، إحداهما تعكس الأخرى وتحدد ملامحها وقسماتها وظلالها، أو أن الأولى صورة والثانية حقيقة واقعة. الأولى صورة الأشجار وهى تجتث من منابعها، والثانية صورة إنسان تجتث جذوره من موطنه ويلقى خارج الحدود كالعود الجاف، مثل عبد الرحمن منيف نفسه.

- ٣ -

ويعد هذا الأسلوب الفنى القائم على ترادف الصور المتشابهة وتقابل الصور المتناقضة من أبرز الأساليب التى اعتمدتها الرواية فى رسم صورة الشخصية المحورية فى الرواية.

منصور عبد السلام = الأشجار

وجذور الأشجار فى الرواية يرتبط كما سبق بالقول - بالرزق والنساء والأطفال والرجال والبطولة والخير والآبار والأمهات، وهذه الأشياء أو نظائرها هى التى تنص الرواية من خلال الأحداث والحوار عل أنها استؤصلت بفعل فاعل أيضاً من شخصية منصور عبد السلام، فهما - أى الأشجار ومنصور - يشكلان ثنائية تجمع بين الحقيقة والرمز أو بين الأصل والصورة.

١- قطع الأرزاق:

يصرح منصور عبد السلام فى ثنايا الرواية بأنه - وهو الأستاذ الجامعى الموهوب - جاع وتغرب وتعب وأنه كان يركض وراء لقمة الخبز التى تحولت إلى شىء يشبه السراب. لقد قطع رزقه والسبب فى ذلك أنه وقف أمام طلابه فى الجامعة يوماً وقال لهم الحقيقة، وهداهم إلى أساليب علمية تبين الفارق بين التاريخ المزيف الكاذب والتاريخ الصحيح، وعلى ضوء هذه الأساليب استنتج أمامهم أن الحياة التى يعيشونها ليست إلا أكذوبة وبخاصة التاريخ المعاصر الذى تخصص فيه واضطلع بتدريسه فى الجامعة، وحصل فيه على شهادات عليا من أوربا، قال لهم: إن الكتب الموضوعة الآن كتب رسمية كتبها الحكام من زاوية مصلحتهم لتخدمهم، أما الحقائق فإنها مطوية فى الصدور، وقال لهم: إن التاريخ المعاصر لون من ألوان الكذب والتزييف بل التزوير، لأنه يصور الهزائم على أنها انتصارات، والفقر على أنه رخاء والقهر على أنه حرية ـ والتخلف على أنه تقدم.

بعد أن قال ذلك سُرِّحَ من الخدمة فى الجامعة، ثم أدخل السجن لأنه - حسبْ التقارير السرية التى رفعت عنه إلى الجهات العليا - رجل معادٍ مخرب حاقد لا يرى فى الدنيا إلا الوجه الأسود، لا يرى سوى السلبيات، على وجه الإجمال "رجل متطرف".

نصحه بعض أصدقائه يوماً بأن يتخلى عن مثاليته ويتبع سبيل الواقع، قالوا له: "إن الذين يكتبون التقارير يريدون طرف خيط، مجرد بداية، وأنت لا تعطيهم طرف الخيط وإنما تسهم بكتابة التقرير

أيضاً " (منيف، ١٩٨٣) لكنه لم يرتدع فنال جزاءه: فُصل من عمله في الجامعة وأصبح عاطلاً ولم تدافع الجامعة عنه، بل إن مسئول الجامعة الذي أبلغه بقرار التسريح قال له: "ليس للجامعة علاقة بهذا الموضوع، ما دامت القضية سياسية فلا يمكن عمل شيء". (منيف، ١٩٨٣)، وذلك لأن الجامعة نفسها تعاني مما يعانيه هو من القهر والضياع، ثم حاول منصور بعد ذلك إيجاد عمل ليرتزق منه لكن كل محاولاته باءت بالفشل، حاول أن يعمل مدرساً في مدرسة خاصة لكن مدير المدرسة اعتذر له بأن هناك تنبيهات من السلطات تقضي بعدم تشغيل أصحاب السوابق السياسية، ثم حاول أن يترجم كتباً لكن الناشرين قالوا له: " إن هناك عقبات في الرقابة تحول دون نشر كتبك "، نتيجة لذلك كان عليه أن يسير في أحد طريقين: أولهما أن يعمل في ترجمة القصص الجنسية المخلة بالآداب، وثانيهما أن يستدين، ولم يكن أمامه من خيار فاستدان لكي يعيش.

كان – كما يقول هو – مستعداً أن يعمل أي شيء من أجل أن يعيش، كان مستعداً لأن يعمل بواباً، حمالاً، قاطع تذاكر، لكن كل أبواب الرزق أقفلت في وجهه فأصيب باليأس من الحياة كلها. يقول عن نفسه: منصور عبد السلام لا يملك شجرة ولا يملك حماراً وحتى شبراً من الأرض لا يملك، ولو امتلك هذا الشبر فإنه لا يريد أن يزرعه قطناً أو أشجاراً وإنما يريد أن يكون قبراً" (منيف، ١٩٨٣).

وفقدان منصور لعنصري العمل والمال له أكثر من دلالة في الرواية تتعدى هذه الدلالات مجرد الحرمان من الطعام أو مجرد قطع الرزق، إنه يعني فقدان الإنسانية والكرامة والشرف، بل فقدان

الحرية، فهو عندما تمكن – بعد كفاح مرير دام أكثر من سنتين – من الحصول على جواز للسفر وتصريح للعمل لم يحصل عليهما نتيجة لهذا الكفاح وإنما كان نتيجة لأنه دفع رشوة إلى بعض المسئولين، إذ دفع قدراً من المال الذى استدانه، فالمال إذن يرتبط عنده ارتباطاً وثيقاً بالحرية.

به تكون وبدونه لا وجود لها، كما أنه يقول موضحاً قيمة العمل فى حياته: العيب يا منصور أن تكون دون عمل، شرف الإنسان أن يعمل، حتى البغىّ وهى تعمل لتكسب خبزها أشرف من الذين لا يعملون .. العمل هو الشيء الوحيد الذى يفتش عنه الإنسان يغامر من أجله حتى لو تعرض للخطر، للموت. والبطالة موت من نوع آخر " (منيف، ١٩٨٣).

وهكذا يمثل قطع الرزق والحرمان من العمل أول ما يعانيه منصور عبد السلام فهو بهذا الإجراء الذى اتخذ حياله أصبح يحس بأنه فقد الكرامة والشرف والحرية، أصبح شحاذاً ولم يكن بذلك خاصاً بمنصور عبد السلام، وحده لكن هذا الذى حدث له حدث بالنسبة لكل شخصية من شخصيات البطل المقهور فى كل الروايات التى تناولته.

٢- قتل النساء والأطفال:

المرأة فى هذه الرواية تساوى الحياة، يقول إلياس نخلة: "الحياة هى المرأة.. قلب الرجل لا يخلو من امرأة، قد تكون امرأة حية أو ميتة قد تكون زوجة أو صديقة وقد تكون شيئاً آخر، دائماً توجد امرأة، أما إذا رأيت رجلاً ليس فى قلبه امرأة تأكد أن ما تراه ليس رجلاً، إنه جثة تريد قبراً"١.

ومنصور عبد السلام رغم شغفه بالنساء وشدة تعلقه بهن إلا أنه لم يستطع أن يحقق أى نوع من التواصل مع أية امرأة إلا فى الأحلام، كان فقدانه للمال وللعمل والحرية يحول دائماً بينه وبين المرأة، لم ييأس حاول أكثر من مرة أن يقترب منهن فتح لهن قلبه حاول أن يرتبط بهن بأى شكل من أشكال العلاقة لكنه لم يستطع، لذلك عاش محروماً، مقطوع النسب وحيداً.

فى يوم من الأيام عرق فتاة تسمى "رحاب" كانت رحاب حلماً من أحلامه حلق بها فوق كل المدائن العريقة، وسلك بها كل الطرقات الجميلة، لكن أحلامه نفسها هى التى ضيعت عليه رحاب، لقد تقدم إليها شاب يسمى "هانى" فتزوجها وأنجبت له ثلاثة أطفال، لقد كان هانى رجلاً عملياً ظفر بها رغم عدم حبه لها، أما منصور فظل غارقاً فى ضعفه وأحلامه.

وعرف فتاة أخرى "كاترين" وهى فتاة أوربية وهبت له قلبها أثناء إقامته فى أوربا أيام أن كان طالباً هناك، ولكنه برغم تعلقه بها كان عاجزاً عن إقامة أية علاقة معها، لذلك فإنها تزوجت وتركته سادراً فى مشاكله وأحلامه.

أما المرأة الثالثة التى عرفها منصور فكانت تسمى "سهام" وهى ابنة رجل من ذوى الحسب والنسب يسمى "الحاج زهدى الصناديقى الماوردى الأصفهانى الثعالبى"، تقدم منصور لخطبة سهام قبل أن يسرح من الجامعة فرحب به أبوها وعدّ زواجه منها شرفاً للعائلة، لكنه بعد أن فقد منصبه ومستقبله وجاهه رفضه الحاج زهدى رفضاً غير كريم، ولم تستجب هى لنداءاته الإنسانية ولم يعطه والدها أية فرصة للحوار.

وهناك امرأة رابعة عرفها منصور هى فتاة أوربية أيضاً، لكنه التقى بها على ضفاف البحر الأسود، ولم يستطع أن يقيم معها أى ارتباط، رغم أنها كانت شديدة الرغبة فيه وهو كان شديد الرغبة فيها بسبب عجزه الدفين وتشاؤمه من المستقبل الذى ينتظره.

لكل ذلك عاش منصور منبوذاً شقياً بوحدته لا أسرة له، ومن ثم لا أطفال له، لم يتزوج ولم ينجب، ولم يستطع أن يضم فى صدره امرأة حية أو ميتة، حتى الفتاة التى جلست قبالته فى القطار لم يستطع أن يتكلم معها بل لم يستطع أن يصوب إليها عينيه رغم شبقه بها وتطلعه إليها، وهكذا تتحقق فيه نبوءة أمه التى قالتها له يوماً وما زالت ترن فى أذنه، قالت له: " عائلة عبد السلام ملعونة وستبقى كذلك حتى تقوم الساعة، لن تكون أحسن من أبيك لقد تزوج أربع نساء ولم يكتف بِهَمِّ النساء وإنما أضاف إليه الشقاء والركض وراء المستحيل ولم يترب، لقد مات من أجل السياسة".

وهذا العنصر - أى النساء والأطفال - مفقود أيضاً عند جميع نماذج شخصية البطل المقهور فى روايات "تلك الرائحة" لصنع الله إبراهيم و"الهؤلاء" لمجيد طوبيا "والزمن المقيت" لإدريس الصغير بل وشخصية إدريس فى رواية " اليتيم " لعبد الله العروى، فكل شخصية من هذه الشخصيات المقهورة تحمل بين جنبيها قلباً أصابه القهر بالصدأ واليأس والحرمان ممن يحب، ذابت المحبوبة بين الروائح الكريهة والذهول فى رواية "تلك الرائحة"، واستولى عليها رجال الهؤلاء فى رواية "الهؤلاء"، وحال الفقر والسجن دون اللقاء بها فى رواية "الزمن المقيت"، وابتلعتها الغربة فى رواية اليتيم.

٣- الرجال:

ويعد عنصر الرجولة من أهم العناصر التى تبخرت من حول شخصية منصور عبد السلام، فأقاربه ومعارفه وأصدقاؤه تخلوا عنه، ولم يعد يشعر نحوهم بالثقة أو الاطمئنان أو الحب، وعندما سافر لم يشأ أن يخبر أيًّا منهم، لأنه واثق من أنهم سوف يسرون بعدم إخباره لهم، لأنه بذلك يعفيهم من مشقة التصنع ومن عبء المجاملات الكاذبة، لذلك فإنه تحامل على قلبه ووأد كل عاطفة تربطه بهم وإذا اعتمد بعد ذلك على أحد فإنما يعتمد على نفسه، يقول مخاطباً نفسه: "وهذه الأشياء الأخيرة التى تخلف فى نفسك ذكرى أو تخلف عاطفة أتركها لقد اجتزت القنطرة كلها وحدك" (منيف، ١٩٨٣) وهو عندما يهاجر لا يشعر بأن وطنه تكتمل فيه كل معانى الوطن، ذلك لأنه فقد فيه العمل والرجال والأرض، فالوطن حسب وجهة نظره هو المكان الذى يعمل فيه الإنسان حراً بين الرجال الذين يعرفهم ويحبهم ويدافع عنهم ويدافعون عنه، أما وطنه هو فأصبح غابة للذئاب الصغيرة والكبيرة وخلا من الرجال الحقيقيين ولذلك يقول: "نحن نحتاج إلى آلاف الأنبياء، ولا يوجد منهم أحد فى الوقت الحاضر، كل الذين يصرخون الآن دجالون" (منيف، ١٩٨٣).

"وليد بك" صديقه القديم وزميل كفاحه تنكر له ورفض مقابلته، بعدما باع نفسه بالمسكن العامر والسيارة الفارهة والنساء الجميلات. كل أصدقائه كانوا يتحاشون لقاءه أو التحدث معه، يقول عن نفسه: "رجل خطير مُسَرّحٌ غير مرغوب فيه يجب الابتعاد عنه دفعاً للشبهات" (منيف، ١٩٨٣) "هل يموت الإنسان منبوذاً مثل خرقة

بالية" (منيف، ١٩٨٣) وهكذا كانت نهايته ونهاية أمثاله من الأبطال المقهورين فى الروايات العربية، حيث باع رفاقهم أنفسهم، وتخلوا عن مبادئهم وتركوهم للوحدة والمراقبة والاغتراب والفقر.

٤- البطولة:

من الجذور التى قطعت فى شخصية منصور عبد السلام عنصر البطولة فهو بحكم تكوينه الخلقى والثقافى والنفسى يحمل منذ مولده كل مقومات الأبطال، لكن المجتمع الذى يعيش فيه يقضى على البطولة كالأرض السبخة التى تأكل جذور الأشجار، ولذلك لم يستطع منصور أن يحقق شيئاً يذكر من آماله، بل تجمعت كل عناصر البطولة المكبوتة فى أحلامه، مما جعل من منصور شخصية كاريكاتورية دون كيشوتية فى نظر نفسه وفى نظر الآخرين أيضاً، يقول محدثاً نفسه: " حياتك التى تتصورها مثل حياة نابليون مقلوبة على قفاها، انتصارات نابليون تقابلها هزائم، عشيقات نابليون تقابلها أحلامك فى النهار وأنت تفتح فمك ببلاهة وتنظر فى الفراغ، وحتى هزائم نابليون رغبات بهزائم لن تقع بالنسبة لك" (منيف، ١٩٨٣).

كان منصور ذا شخصية عنيدة حالمة مثقفة محبة للحياة وللحرية، لكن كل أحلامه وطموحاته تهاوت وأصيب بالفشل لأنه اصطدم بواقع مرير، اصطدم بوحوش كاسرة تتربص له، يقول: " كنت أتصور نفسى على طرف جرف حاد وأمامى مجموعة من الوحوش الكاسرة تتقدم ببطء كنت أرى أنيابها الصفراء المسننة وأرى الشرر يتطاير من عيونها وأتراجع وفجأة أهوى " (منيف، ١٩٨٣).

وكما كانت القراءة وبالأعلى بطل رواية "الهؤلاء" وكان الوعى سبباً فى المصائب التى حلت بأبطال روايات "تلك الرائحة" و"الزمن المقيت" و"اليتيم" فإن هذه الأشياء أيضاً كانت السبب فى كل ما حدث لمنصور من تجويع ومحاصرة وسجن، يقول: "لقد أصبحت أخاف من هول ما أعرف ومن واجب رجال الشرطة أن يقتلونى لأننى إذا ظللت حيًا فسوف أصبح خطيراً" ثم يقول عن نفسه أيضاً: "ولو ترك الكتاب مثلما فعل الآخرون لما كان الآن مسافراً باتجاه الجنوب من أجل لقمة الخبز" (منيف، ١٩٨٣).

نتيجة لكل ذلك أعلن منصور الهزيمة، استسلم، وتراجع عن كل خطوة خطاها، فلم تقبل توبته وظل مغضوباً عليه مطارداً محاصراً منبوذاً حتى عشش الخوف فى قلبه وأصابه الحزن ثم الجنون، وأصبح همه الوحيد فى الحياة أن يحصل على " جواز سفر " ويسافر أو يهاجر ولا يعود إلى أرض الوطن إلى الأبد، وكيف يعود إلى وطن يجوع فيه محبوه ويتيهون فى الشوارع يبحثون عن عمل ووراءهم المخبرون؟ والهجرة نفسها – كما يقول مؤلف رواية "الزمن المقيت" "موقف انهزامى" (الصغير، ١٩٨٣) من أجل ذلك أصبحت لازمة فنية فى شخصية البطل المقهور فى الرواية العربية سواء أكانت هجرة مادية كما فى روايتى "الأشجار واغتيال مرزوق" و"الزمن المقيت" أم هجرة معنوية إلى ظلام الغيبوبة من خلال الخمر كما هو الحال فى هاتين الروايتين وفى رواية " اليتيم "، أم هجرة نفسية فى زوايا الاغتراب النفسى والاجتماعى والفنى كما فى روايتى "تلك الرائحة" و"الهؤلاء" والمرحلة المصورة من حياة البطل فى

كل تلك الروايات إنما هى مرحلة الهزيمة، مرحلة التردى والهبوط، وإذا تعرض واحد من الأبطال إلى القسم الأول من حياته فهو يتعرض لها على أنها ذكرى.

أما الآن فقد رفع منصور الرايات البيضاء وأعلن الهزيمة وأصبح مثل ذلك الضابط الإيطالى الذى ضرب به المثل لنفسه، أصبح - كما يقول هو - ديك منتوف الريش أجرب عجوزاً مفلساً، وأدرك أن تصديه للواقع ولهؤلاء الذين يتربصون به إنما كان لوناً من الجنون؛ لأنه ضعيف وهم أقوياء، وهو يشبه نفسه فى صراعه معهم بـ " دون كيشوت " حيث يحارب طواحين الهواء، إنه بطل لكنه مهزوم. إنه "انكيدو" البطل الذى قهر الثور المتوحش فى ملحمة جلجامش لينقذ البلاد والعباد لكن "انكيدو" مات.

٥- الخير:

قطعت جذور الخير حول منصور عبد السلام ولم تبق إلا عناصر الشر التى تقتل أى عامل من عوامل الحياة، ولم يبق حول منصور إلا الغش والرشوة والفساد والقهر والكذب والجهل والتربص والتجويع وإهدار القيم الإنسانية النبيلة، فالعالم كله - حسب وجهة نظره " لا يحتاج إلا التدمير، لقد فسد كل شىء فيه، تفتت خلاياه، تعفن، لم يعد ممكناً إصلاحه أبداً " لأنه قائم على التناقض وعدم الفهم والخطأ والخسة والسمسرة والغش والخداع، يقول: " المعادلة ببساطة: اسرق، اكذب، ارتش افعل كل شىء، ثم تأكد أن الدنيا ستفتح لك أبوابها الكبيرة لتدخل كرجل مهذب محبوب مسموع الكلمة، وقد تصبح شيئاً آخر، قد تصبح أكبر وأهم مما تتصور وما تطمع به "

(منيف، ١٩٨٣) ثم يصور تركيب المجتمع المحيط به – حسب رؤيته – على أنه مليء بالملوك ؛ كل رجل في هذا المجتمع ملك يضرب زوجاته ويصرخ في وجه أطفاله، أما إذا التقى هؤلاء الملوك بالملوك الذي هم أكبر منهم " فإنهم يجثون على الأرض ويقبلون التراب تحت أرجلهم ويفعلون أي شيء من أجل ابتسامة صغيرة، والملوك الكبار يسجدون للذين أكبر منهم حتى يصل الأمر إلى أن جميع الملوك يسجدون لملك واحد، وهذا الملك الكبير لا يعرف القراءة ولا الكتابة .. له مئة زوجة .. قاس .. يقتل مئات الناس .. ويسرق كل قمحة تنبت في أي شبر من الأرض ويلقي للناس الفتات والناس يهزون رؤوسهم شكراً واعترافاً بالجميل " (منيف، ١٩٨٣).

وهكذا يبدو المجتمع بل والعالم في نظر هذا البطل المقهور مقلوباً على رأسه مملوءاً بالشر، تنعدم فيه مقومات الخير، ولا أمل في إصلاحه ولا يستحق إلا التدمير، وهذه الرؤية المتشائمة للعالم عامل مشترك بين جميع نماذج هذه الشخصية في الروايات العربية المعنية بتصويرها.

٦– الحياة:

في أكثر من موضع في الرواية يكرر منصور عبد السلام أنه قد مات، يقول: " أصرخ بأنني غير موجود، لقد مت منذ زمن طويل " (منيف، ١٩٨٣) ثم يقول: " مرة أخرى أصرخُ بأنني غير موجود، ميت غبت عن الوجود منذ فترة طويلة " (منيف، ١٩٨٣) لقد تهدم كيانه كما تتهدم قصور الرمال التي يبنيها الأطفال على شاطئ البحر، كانوا يريدون قتله وها هو يموت وهو على قيد الحياة دون أن

يكلفهم قبراً، إن منصور لو استطاع أن يعيش لعد نفسه بطلاً لأنه يعد مجرد الحياة بطولة، من استطاع فقط أن يحيا فى هذا الزمان؛ فهو بطل. ومنصور عبد السلام لم يستطع أن يعيش لأنه حوصر بألوان متباينة من الاغتراب، وفقدان التوازن العقلى والعاطفى والفقر والجوع والاحتقار والهموم واليأس والتعاسة والتفاهة، أصبح لا يملك نفسه، كل القوى الخارجية تملك أن تمنعه من ممارسة حقه فى الحياة، وكل من يقابله له الحق فى تفتيشه حتى تغلغل الرعب إلى كيانه فقتله، وبهذا فإن الحياة قد اقتلعت جذورها من شخصية منصور عبد السلام كما اقتلعت جذور الأشجار وكما قتل مرزوق، والقاتل لهؤلاء الثلاثة عصابة واحدة ظل أفرادها أحياء يعيثون فى الأرض فساداً، لأن أغرب شيء فى هذه الحياة – كما يقول إلياس نخلة –: " أن الناس السيئين لا يموتون، يعيشون أكثر مما يجب لكى يفسدوا حياة الآخرين " (منيف، ١٩٨٣).

"منصور عبد السلام" يوازى "إلياس نخلة"

وفى الرواية تواز بين صورتين لشخصيتين متشابهتين إحداهما لرجل يسمى إلياس نخلة ويخصه الكاتب بالقسم الأول من الرواية، ثانيهما لمنصور عبد السلام، وهما شخصيتان متشابهتان فى كثير من الوجوه، بل ترتسم على كل منهما ملامح الشخصية الأخرى رغم اختلافهما الشاسع فى درجة الثقافة .

١- فعندما التقى إلياس ومنصور وهما فى القطار المتجه إلى الخارج ناحية الحدود شعر كل واحد منهما بالألفة تجاه الآخر، بل إن إلياس قال لمنصور:

- إذن مثلى مثلك نحن متشابهان.

فرد عليه منصور: كيف؟

قال: أنا الآن أقوم بثانى مشوار فى عملى الجديد.

قال منصور: أى عمل؟

قال إلياس: أشترى ملابس قديمة وأبيعها فى أول مدينة على الحدود " (منيف، ١٩٨٣)

ومن خلال استقراء أحداث الرواية يتبين أن العمل الذى يشير إليه إلياس نخلة لم يكن يشبه العمل الذى يعتزم منصور عبد السلام القيام به من حيث الجدة فحسب، بل كان يشبهه من جانبين آخرين:

- أولهما أن كلاً منهما يشرع بالقيام بحلقة أخيرة من سلسلة طويلة من الأعمال المتنوعة الفاشلة عند إلياس، ومن محاولات كثيرة فاشلة فى إيجاد عمل عند منصور.

- وثانيهما أن كلاً من العملين اللذين يعتزمان القيام بهما يعد تجارة فى أشياء قديمة، فمنصور عبد السلام حرم من كتابة أفكاره فى كتب، ومن ترجمة أفكار اختارها هو، ولم يسمح له إلا بهذه المهمة التى يترجم فيها لأناس يبحثون فى قبور الموتى، والبحث فى قبور الموتى لن يضر بالأحياء، إنه تجارة فى أشياء قديمة جداً.

ولم يكن إلياس وحده هو الذى صرح بهذا التشابه بينهما بل يصرح منصور به أيضاً فى أكثر من موضع فى الرواية يقول مثلاً: " نحن نتفق كثيراً وقد نتشابه " ويقول: " أتذكر إلياس نخلة أتذكره تماماً وهل ينسى الإنسان مثله؟ "

٢- كل منهما يشعر بالوحدة والنبذ من العالم المحيط به، ويفتقد

التعاطف الإنسانى ويرغب فى إقامة أى لون من العلاقة مع الآخرين، لكنه يعجز، لأن الآخرين يتخلون عنه. إلياس نخلة يقول: " كل ما أريده أصدقاء، فالإنسان عندما يكون وحيداً لا يعرف كيف يتصرف، أما إذا كان مع آخرين فإنه يكون شجاعاً وذكيًا " (منيف، ١٩٨٣)، ومنصور يقول: " آه لو أن إنساناً يتحدث معى الآن، يجب أن أكلم أحداً، أيًا كان، أتذكر قصة تشيخوف، الرجل الذى يكلم الحصان، لم يجد الرجل إنساناً يحدثه، حاول مع بعض الناس ولكن لم يستمع إليه أحد، كان يريد أن يحدث إنساناً عن ولده الذى مات ذلك اليوم، ولكنه لم يجد حصانه، ولما حدثه شعر بالراحة " (منيف، ١٩٨٣) .

٣- كل منهما يعد العمل قيمة إنسانية بعيداً عن معايير الكسب والخسارة، فكل منهما يعتقد أن الإنسان بالعمل يصبح إنساناً، وبه يصبح حراً، وبدونه يفقد كرامته وإنسانيته. فإلياس يقول: " أنا أحب أن آكل لقمتى بعرق جبينى، أريد أن أعمل ولا أطيق أن أظل بدون عمل " (منيف، ١٩٨٣) ومنصور يقول: " العمل هو الشىء الوحيد الذى يفتش عنه الإنسان. يغامر من أجله حتى لو تعرض للخطر للموت " (منيف، ١٩٨٣) إلياس تقلب بين أعمال كثيرة جداً ورحل وراء العمل حتى كلت قدماه، عمل زارعاً وطحاناً وفراناً وعاملاً فى مقهى وماسح أحذية وبائعاً جائلاً، ووقاداً فى حمام، ودابغ جلود، وراعيًا للأغنام، وعامل بناء وخادماً فى نزل للغرباء، ولم يستطع أن يستمر أو ينجح فى أى من هذه الأعمال، ومع ذلك فإنه لم ييأس بل ظل يكافح وها هو الآن يبدأ عملاً جديداً وهو تهريب الملابس القديمة، أما منصور فإنه أقل همة عن إلياس وإن كان يشبهه فى النحس

الذى لحق به فى الحصول على عمل، مارس منصور عملاً واحداً هو التدريس فى الجامعة فلما سُرّح حاول مرات عديدة أن يجد لنفسه عملاً لكن كل محاولاته باءت بالفشل، لقد كان منصور أسوأ حظاً، لأن الذى يعانده ليس القدر كما هو الحال عند إلياس وإنما الموكل بحرية هو الإنسان، لذلك كان الهم أشد وطأة.

٤- كل من إلياس ومنصور يعد البقاء على قيد الحياة فى ذاته بطولة، مجرد الحياة فى هذه الأجواء القاسية بطولة .

٥- كل منهما قطعت أشجاره، إلياس قطعت الأشجار التى شارك والده فى زراعتها فى قرية "الطيبة" ثم حاول إلياس مرات عديدة أن يعيد زراعتها لكنه لم يفلح لأن أهل " الطيبة " لم يمكنوه من ذلك، أما منصور فقد اجتثت أشجاره قبل أن تنبت، لأن أشجار منصور كانت حلماً لم يكتب له أن يتحقق.

٦- كل منهما يعد نفسه ميتاً، منصور يقوله مراراً عن نفسه: " إنه ميت " وإلياس يقول: " لقد مت قبل زمن طويل " (منيف، ١٩٨٣) ثم يصرح بعد ذلك مراراً بأنه مات منذ ضاعت الأشجار.

٧- كل منهما شغوف بالنساء محروم منهن، يشتركان معاً فى مفهوم واحد للنساء، قوامه أن المرأة قوام الحياة ؛ فالمرأة عند إلياس مرتبطة بالأشجار فهو يقترب منها كلما نبتت الأشجار وتبتعد عنه عندما تجف أو تقطع الأشجار، تزوج نساء كثيرات، لكنه لم يحب إلا واحدة هى تلك الفتاة التى قاده إليها حماره المسمى " سلطان " والذى كان يحمله أثناء تجواله إبان عمله فى التجارة وأخيراً تزوج واحدة من الطيبة أنجب منها وهو مع ذلك يشعر بالحرمان، أما

منصور فإنه لم يرتبط بامرأة ؛ فقد حاول مرات عديدة لكنه فشل. كان منصور أسوأ حظًا من إلياس لأنه لم يكن يمتلك مثله حماراً يدله على الخير بل كان يحمل فوق كتفيه رأساً مفكراً طالما أورده موارد الهلكة.

٨- كل منهما مثالى حالم طموح، إلياس يقول: " لم أعد أملك إلا الحلم " (منيف، ١٩٨٣).

ويقول لنفسه أيضاً: " يمكن أن تحلم أكثر لا أحد يحاسب على الحلم " (منيف، ١٩٨٣).

إلياس أصر على أن يغرس الأشجار فى أرضه رغم الخسارة التى يعرف أنها ستلحق به، ومنصور أصر على أن يبدى أراءه فى التاريخ المعاصر رغم معرفته بنتيجة عمله، إلياس ومنصور كانا يريدان تغيير أنماط الحياة السائدة، كانا يحلمان بحياة أفضل ويرسمان صورة لما ينبغى أن تكون عليه الحياة، لكنهما كانا أعجز من أن يحققا منها شيئاً.

٩- كل منهما إيجابى يفعل الأشياء قبل حينها لذلك فإن الناس يقبلون عمله ولا يحمدون إيجابيته، إلياس نخلة يفتح فى " الطيبة " فرناً للخبز فلا يشترى منه أحد وبعد سنوات من إغلاقه لتلك الفرن، تفتح ثلاثة أفران فى الطيبة نفسها، ويقبل الناس على شراء خبزها إقبالاً شديداً، ويعمل هو فى واحدة منها أجيراً، ومنصور يدخل على الناس بأفكار ونظريات لما يحن الوقت المناسب لإذاعتها ومن ثم أصيب بالفشل، ومن أجل ذلك فإن كلاً من إلياس ومنصور يعد نفسه منحوساً مغضوب عليه من الوالدين.

١٠- كل منهما عاش حياته فقيراً يركض وراء لقمة الخبز، ضعيفاً لا يستطيع أن يأمن على نفسه.

١١- كل منهما يتعرض للغبن، رجال الجمارك يقتسمون رزق إلياس نخلة بل لا يتركون له شيئاً، ورجال الإدارة يبددون كل ما يملكه منصور من طاقة وفكر وحرية وإنسانية، حتى المال القليل الذى حصل عليه عن طريق الدين أخذوه منه عن طريق الرشوة.

هذه الموازنة بين صورتى إلياس نخلة ومنصور عبد السلام تبين أن إلياس كان أقوى عزيمة وأصوب رأيًا من منصور، كما كان أكثر قدرة على تحمل المشاق وضربات القدر وعلى حرية الانتقال من عمل إلى آخر ومن مكان إلى آخر بدون ملل أو هزيمة، لذلك فإن منصور يعد إلياس بطلاً بل يعده المثل الأعلى له، يتمنى أن يكون مثله، يقول له: " هذه الحياة (يقصد بحياة إلياس) التى كنت أتمنى أن أعيشها " (منيف، ١٩٨٣) ويقول لإلياس: " أما أن أقلد حياتك فهذا ما أتمناه " (منيف، ١٩٨٣) لكن منصور عبد السلام لم يستطع أن يقاوم بل انهزم وأصابه الخوف ولم يستطع أن يعيش حياة إلياس.

يقول إلياس: " أنا لا أزال قويًا حتى لو قبضوا على الآن، وصادروا كل شىء فسوف أبدأ من الغد بالبحث عن عمل " (منيف، ١٩٨٣) ويقول منصور موازناً بين شخصية إلياس وشخصيته هو: " هذا الإنسان لن يسلم، قد يسقط ولكنه لا ينتهى أما أنت فقد سقطت، والخطوة التالية أن ترفع عشرات الأعلام الصغيرة البيضاء".

منصور عبد السلام نقيض لـ"هؤلاء "

ثالث الأشكال الفنية المتوازية التى تبرز صورة البطل المقهور فى الرواية، تلك المقابلة بين صورة منصور عبد السلام وما يشابهه من صور وظلال كالأشجار وإلياس نخلة وصورة أخرى تجمع أهل الطيبة ورجال السلطة والتجار وغيرهم، وهى مقابلة لا تعتمد على التماثل أو التشابه كتلك التى تربط بين منصور والأشجار أو بين منصور وإلياس نخلة، وإنما هى قائمة على التنافر والتضاد لأنهم النقيض، كل طرف تربطه بالطرف الآخر علاقة التحفز والتحدى والرغبة فى تدميره.

وهذا الشكل المتوازى القائم على التقابل أو التنافر بين شخصية " الأنا الساردة " المعبرة عن البطل وشخصية الـ " هم " القامعين له والمكبلين لحريته والمدمرين لحياته، هو العمود الفقرى فى شكل الروايات العربية التى صورت هذه الشخصية. والصراع فى كل هذه الروايات يدور بين هذين الفريقين، وهو غالباً ما يتضمن مفارقة تعتمد على عدم التوازن المتبادل بين القوتين فالبطل ضعيف جداً أمام القوة الغاشمة لهذه .. وهم ضعفاء جداً أمام المنطق القوى الذى يتسلح به، إنه توازٍ يشبه توازى البطل المقهور والهؤلاء فى رواية الـ"هؤلاء" لمجيد طوبيا..

وأول مظهر من مظاهر هذه العلاقة فى رواية " الأشجار واغتيال مرزوق " يتمثل فى تدخل هؤلاء الناس فى حياة منصور: تسريحه من عمله ثم سجنه وعدم السماح له بالسفر أو بالعمل أو بالكتابة، وهو فى الوقت نفسه لا يستطيع أن يفعل شيئاً تجاههم – رغم عدائه الشديد لهم وتحفزه بهم – بل يظلون هانئين فى أماكنهم يتطلعون

إلى القمر وهم ينمعون بالكسل وهم يداعبون شعور النساء.

يوضح الكاتب بعد ذلك هذا التقابل بين الصورتين المتضادين ويضخمه من خلال مقارنته بين رجلين يدخلان القطار ويجلسان بجوار منصور أحدهما فى مقابلة الآخر:

الرجل الأول ضعيف حزين جريح الفؤاد ناتئ العظام رفيع الرقبة، والثانى سمين ذو وجه عجينى، مترهل الجسم، له أنف ضخم. الأول هو إلياس نخلة والثانى تاجر، والراوى - الذى هو البطل نفسه - لا يذكرهما باسميهما طيلة حديثه عنهما معاً، بل يكتفى بنعت الأول بعبارة " الرجل الضعيف " والثانى بعبارة " الرجل السمين ".

يمسح الرجل السمين لعابه بفمه بعدما أكل الحلوى وحده ثم ينام، أما منصور وإلياس " الرجل الضعيف " فيظلان يقظين يجتران الأحزان ويشربان الشراب المر " العرق " ثم لا يذكر الراوى كلمة النوم بعد ذلك إلا منسوبة إلى أشباه هذا الرجل السمين.

يحاول الرجل السمين أن يفرض سيطرته على الرجل الضعيف، يريد أن يمنعه من شرب العرق لكن منصور يثور لحريته الشخصية وحرية رفيقه.

هذا التنافر بين الرجل السمين والرجل الضعيف لم يكن إلا شكلاً أو ظلاً من الصراع الدائر بين منصور " البطل السارد " والرجال الذين يعملون معاً ضد إرادته وإفساد حياته بل وإفساد المجتمع المحيط به.

ثم يظل هذا التنافر بين منصور وهؤلاء الناس طوال الرواية متمثلاً فى الثنائيات التالية:

هو مخلص صادق

هم سارقون مرتشون منافقون

فقير جائع

أغنياء متخمون

مثالى سالم

ماديون واقعيون

مسجون مظلوم

سجانون ظلمة

مؤرق مهموم

نائمون هانئون

نحيف الجسم

مصابون بالسمنة

ضعيف مجروح

أقوياء معافون

يحب الطبيعة ويعشق الأشجار

أعداء للطبيعة

فاشل

ناجحون

مقهور

قاهرون

ميت

قتلة

خاضع

مسيطرون

مثقف قارئ محب للكتاب

جهال يعدون الكتاب عدوًا

يشعر بالوحدة والنبذ

يشعرون بالدفء الاجتماعى

عنيد ثائر

هادئو النفس مرنون

محروم شقى

مرفهون سعداء

الزمن عنده يساوى الحياة

لا قيمة عندهم للزمن

غريب

مقيمون

لا يملك أمر نفسه

يملكون السلطة والنفوذ

مقطوع النسل يتيم وحيد عزب

كثيرو الإنجاب كثيرو الرفاق والزوجات

يفعل الأشياء قبل وقتها

كل شىء يفعلونه فى حينه.

هذا التنافر يتخذ فى الرواية صورة الصراع أو التحدى، ويمكن

التعرف على ذروة هذا الصراع من خلال ذكر عبارتين ذكرهما الكاتب تصور الأولى وجهة نظر هؤلاء الناس فى منصور عبد السلام، وتصور الثانية وجهة نظر منصور فيهم، يقول فى العبارة الأولى، عن رؤيتهم: " كانوا يريدون أن يدفنوه وهو حى " (منيف، ١٩٨٣) ويقول عن الثانية على لسان منصور: " ما أحتاجه قنبلة ذرية فقط .. لو امتلك قنبلة ذرية لدمرت كل شىء، لعل عالماً جديداً يولد " (منيف، ١٩٨٣).

وفى الوقت الذى تنفذ فيه إرادة الفريق الأول، بدفنه وهو حى، لا يمتلك فيه منصور قنبلة ذرية ولا يمتلك حتى لقمة اليعيش، لذلك يدور بين القوتين صراع غير متكافئ يشبهه هو بصراع " دون كيشوت " ضد طواحين الهواء القوية الصماء.

هذا التقابل أو الترادف بين صورة البطل وصور الأشجار وإلياس نخلة وقتلة الأشجار ليست مفككة تستقل فيها كل صورة عن الأخريات، وإنما هى أولاً تعكس صورة شخصية واحدة هى صورة " منصور عبد السلام " البطل، وثانياً تعكس كل صورة منها الصورة الأخرى فهناك تشابه بين صور إلياس نخلة والأشجار ومنصور، ويضيف الكاتب إليهم صورة رابعة خفية هى صورة " مرزوق ".

كل هذه الصور تتناقض مع مجموعة متشابهة أخرى من الصور هى صور قتلة الأشجار والتجار ورجال الجمارك ومختار القرية ورجال العسس.

نتيجة لهذا التكنيك القائم على ترادف الصور وتقابلها تبدو الرواية فى أحد وجوهها الفنية وكأنها قاعة من المرايا المتقابلة التى

تعكس كل منها صورة البطل كما تبدو فى المرآة الأخرى بصورة مستوية أو بشكل مقلوب.

-٤-

من جانب آخر فإن الكاتب يقص أحداث الرواية على لسان البطل المقهور نفسه، وهذا إجراء فنى له دلالته، إذ يترتب على ذلك أن أحداث الرواية كلها تحكى بل تصاغ من خلال الرؤية الذاتية لهذا البطل. مما يضفى على الأحداث طابعاً ذاتيًا يحاول إثبات الحقيقة من جانب واحد ذاتى، ويشكل مع الرؤى السائدة فى العالم المصور نوعاً من المفارقة الدالة على اضطراب الواقع أو خلل المنطق السائد

وهذا هو الوجه الفنى الثانى من أوجه بنية شخصية البطل المقهور فى الرواية، ويعتمد هذا الوجه على ثلاثة أساليب:

أولها: السرد بضمير المتكلم المعبر عن الرؤية الذاتية المغتربة للبطل.

ثانيها: التصريح بالتناقض الذى ينشأ من اختلاف هذه الرؤية عن الرؤى الأخرى.

ثالثها: استخدام التضمينات النابعة من المفاهيم الفلسفية لنظرية النسبية حول الزمان والمكان والرؤى والحقائق.

فالرؤية الذاتية هنا تعبير عن إحساس البطل بالاغتراب والضياع والتناقض، فهو ينظر إلى الواقع من زاوية وبقية الناس فى الرواية ينظرون إليه من زاوية أخرى غير معقولة - من وجهة نظره - بل هى زائفة ومضللة ينبغى تصحيحها بل نسفها وتدمير أصحابها إذا لزم الأمر.

وعلى هذا فإن عالم الرواية يبدو - حسب هذه الرؤية - عالماً غريباً متناقضاً - جواز السفر الذى يستغرق إخراجه نصف ساعة لا يتمكن هو من إخراجه إلا بعد أكثر من سنتين.

- أصحاب العمائم يصبحون قادة للجيوش ويقودونها إلى هزائم محققة.

- الهزائم تصور على أنها انتصارات.

- الدم يساوى المال، والمال يساوى الدم والنساء والمجد.

- يصل التناقض إلى ذروته فى هذه الصورة التى يحكيها لكاترين الفتاة الأوربية عن المنطق السائد فى بلاده، فيقول لها :هل تؤمنين بكروية الأرض؟

فتقول: الجواب بديهى، أقصد الأرض كروية، ولا يمكن للإنسان أن يشك فى ذلك لحظة واحدة.

فيقول لها: إن ما تفرضينه بديهيًا والأطفال فى المدارس يرددونه مثلما يرددون أسماءهم ولا يعرفون شيئاً غيره، إن هذا مدار خلاف كبير فى بلادنا منذ الأزل وحتى الآن (منيف، ١٩٨٣).

واستخدام كروية الأرض أو دورانها حول نفسها للتعبير عن اختلاف الرؤى من اللوازم الشائعة فى روايات البطل المقهور، وهو استخدام شائع أيضاً فى الروايات التى تتخذ من نظرية النسبية رمزاً للتناقض بين الرؤى السائدة الزائفة والرؤية الصائبة بالإضافة إلى لوازم أخرى كالإشارة إلى أينشتين نفسه صاحب النظرية أو استخدام القطار رمزاً للعلاقة النسبية بين الزمان والمكان.

يقول الراوى ص(١٨٨) من الرواية: " كل شىء فى هذا البلد

مبنى على معادلات دقيقة، أينشتين لم يمت، من يقل إنه مات يجلد مئة جلدة، كل شيء يكون ولا يكون فى وقت واحد ".

والمكان الذى تدور فيه أحداث الرواية " قطار " ينطلق إلى خارج الحدود، إلى بلاد الغربة، والزمن الذى تستغرقه أحداث الرواية هو الزمن الذى يستغرقه القطار من محطة القيام حتى محطة الوصول، فى هذا القطار يجلس منصور عبد السلام فى الكرسى المقابل لإلياس نخلة، أما الفريق الآخر من الرجال القاطعين للأشجار والتجار وغيرهم فيقيمون فى المدن والقرى. وهذا القطار يذكرنا بقطار أينشتين الذى دأب على شرح نظريته إلى غير المتخصصين عن طريق ضرب المثل به، ثم ذاع هذا المثال بعد ذلك فى الكتابات الأدبية ليرمز إلى النظرية، أو ليرمز إلى تناقض وجهات النظر أو لا معقولية الواقع.

وبهذا فإن رواية " الأشجار واغتيال مرزوق " تحتوى على مستويين من المكان ومستويين من الزمان، أحد المكانين فى القطار، وثانيهما على الأرض فى المدن والقرى، وأحد الزمانين هو الزمان الآتى حيث ينطلق القطار وهو مطرد اطراداً يتوازى مع سير القطار، وثانيهما هو الزمان الماضى أو المستقبل المحكى من ذاكرة منصور أو إلياس نخلة عن طريق الحوار أو تيار الوعى أو المنولوجات الداخلية وهو غير مرتب وغير مترابط ويتداخل الزمان والمكان فى رمز القطار حيث يصبح بعداً من أبعاد المكان.

وهذا الإجراء الفنى يتيح للشخصية المتحدثة أن تهرب، تهرب فى طيات النفس حيث التجارب والأحلام والذكريات وتهرب هروباً جسديًا حيث تنطلق مع انطلاق القطار خارج الحدود.

-٥-

أما الوجه الثالث من الأوجه الفنية لصورة البطل المقهور فى الرواية فهو " الإيقاع " وهو وجه جمالى خالص يتعلق بالطريقة الموقعة التى تتلاقى بها خطوط المكان والزمان والشخصيات والأحداث لتصب جميعها فى مركز واحد هو شخصية هذا البطل.

ينطلق القطار وعلى متنه راكبان متشابهان - كما سبق القول - هما منصور عبد السلام وإلياس نخلة، ولا يتوقف القطار إلا ريثما يحمل ركاباً أو يفرغ آخرين. وإلياس نخلة أثناء ذلك - خلال القسم الأول من الرواية أى منذ انطلاق القطار حتى الحدود - يقص على منصور عبد السلام تاريخ حياته الطويل، قصصه مع العمل والبطالة والنساء والأشجار، وكلما قطع القطار مسافة نحو الخارج توغل إلياس نخلة مسافة مشابهة نحو الداخل، وهذه الحياة التى يحكيها ليست إلا حلقات مسلسلة ومتداخلة من العلاقات النسائية والعمل والبطالة حتى يعود إليها، وما تكاد علاقته تنقطع بامرأة حتى يتصل بامرأة أخرى.

وهكذا تتراوح حكاية إلياس بين هذا الثالوث المتشابك: العمل، البطالة، النساء، فى إيقاع يشبه عجلات القطار المتتابع المنتظم، لكنه يسير إلى الخلف، ولا يقطع تيار الحكاية الآنية التى تتدفق على لسان إلياس إلا وقوف القطار فى المحطات، ولا يقطع تيار الذكريات المحكية إلا ذكرى مريرة تقطع فيها الأشجار، أو ذكرى تلمع خلالها بارقة سعادة يحاول فيها إلياس زراعة أشجار جديدة وهى لحظات مؤثرة لا يستطيع إلياس أن يكفكف من دموعه عند ذكرها إلا بأن

يمد يده وينتزع غطاءه مطرة العرق - التى كان قد أعدها لتكون رشوة لرجال الجمارك على الحدود - ويصب فيها كأساً فيشربه أو يقدمه لرفيقه منصور.

وهكذا تسير حركة الأحداث الآنية فى اتجاه وتسير حركة الذكريات المحكية فى اتجاه مضاد، ولكل من الاتجاهين إيقاعاته المتميزة .

منصور: كأس = محطة = كأس= محطة = كأس =

إليلس: ذكريات= ذكريات = ذكريات= ذكريات = ذكريات =

كأس من العرق يحتسيه إلياس وآخر يقدمه لمنصور بين الفينة والأخرى، ويتمثل أيضاً فى محطات القطار التى تقطع الطريق " المكان " وتقطع الزمان على مسافات منتظمة، ولا يقلل من رتابتها إلا تنوعها واختلاف الراكبين أو الهابطين.

إيقاعات الاتجاه الآخر فى حياة إلياس:

بطالة... ماسح أحذية... بطالة... طحان... بطالة... فلاح... مهرب ملابس قديمة

مع بائعة هوى... فشل... مع فلاحة... فشل... مع خادمة... فشل... زبونة حمام عام... فشل..

هذا الإيقاع ينشأ من تبادل العلاقات النسا ئية مع فرص العمل، فحيثما وجد العمل اقترب من المرأة، وعندما كان يفشل فى إيجاد عمل تنقطع صلته بهن، أيًا كان نوع العمل.

وينشأ أيضاً من تنوع الأعمال التى مارسها ثم فشل فيها جميعاً، وعلاقات العمل هذه تتراوح بين ممارسها وعدم القدرة على

الاستمرار فيها وهى كثيرة ومتنوعة: فلاح - طحان - عامل فى مقهى - ماسح أحذية - بائع متجول - فران - دابغ جلود - وقاد فى حمام - خادم فى منزل للغرباء - راع للماشية - وأخيراً مهرب للملابس القديمة. وهذان الخطان يتلاقيان معاً فى حياة إلياس.

أما منصور عبد السلام فإن الخط الذى يشغله فى الرواية يمتد من أول الرواية إلى آخرها وهو يسير فى اتجاهين متضادين أيضاً.

أحدهما فى الزمان الحاضر وعلى متن القطار، حيث يسير منصور فى الاتجاه الذى يسير فيه القطار إلى خارج الحدود ويوازى هذا الخط الخط الأول لإلياس نخلة، إلا أنه أكثر منه امتداداً، إذ إن إلياس نخلة بكل ذكرياته ومآسيه ليس إلا بضع محطات فى طريق اغتراب منصور عبد السلام.

الخط الثانى ذكريات قديمة تطفح بالمآسى والقتل والظلم والتجارب النسائية الفاشلة والعمل المفقود واستمرار البطالة.

ويلتقى إيقاع الخط الأول مع الخط الأول لإلياس نخلة من حيث الزمان والمكان والإيقاع. أما الخط الثانى فيعتمد على نوبات من الشروع فى العمل ثم العودة إلى البطالة يتخللها بعض من الشروع فى العلاقات النسائية الفاشلة.

كل هذه الخطوط فى الرواية - سواء أكانت المتقهقرة إلى الخلف أم المندفعة إلى الأمام وسواء الخاصة بمنصور أو التى مع إلياس - يقطعها إيقاع ضخم هو عبارة عن نوبات من اللقاءات غير المحببة بين منصور والسلطات، يندفع فى كل مرة منها عدد من الرجال إلى

مخدع منصور أو مجلسه ثم يوجهون إليه عدداً من الأسئلة المكررة ويفتشون حقائبه وملابسه ثم يقبضون عليه.

وهكذا نرى أن الرواية كلها مشدودة بمجموعة من الخطوط المتقابلة والمتوازية، ولكنها منغمة موقعة. وهذه الخطوط تدور في فلك ثلاث ثنائيات كل ثنائية منها لها اتجاهان متقابلان:

الزمان = الماضى + المستقبل

المكان = الاندفاع إلى الأمام + التقهقر إلى الخلف

الذات = الهروب الداخلى + الهروب الخارجى

هذه الثنائيات تلتقى خيوطها وتتواصل تواصلاً يشبه الخطوط المرسومة على كرة ؛ فالمستقبل فى نهايته يتصل بالماضى، والماضى فى نهايته يتصل بالمستقبل ؛ فى الماضى كان منصور يعمل مدرساً للتاريخ المعاصر فى الجامعة وكانت أحلامه ترسم له صورة مشرقة للمستقبل، وهو عندما يصل به القطار إلى نهايته فى المستقبل سوف يعمل مترجماً لبعثة آثار تنقب عن الماضى المدفون تحت التراب، فى الماضى كان يبحث فى تاريخ الأحياء وفى المستقبل سوف يشارك فى المجال المسموح به فقط وهو البحث عن آثار الموتى.

كل شىء يتساوى مع كل شىء، لكن ذلك ليس نابعاً من جذور مأسوية عامة تسديها يد القدر للإنسان، البطل فى الرواية هو " القدر" القدر الذى يصنعه الإنسان ثم يكبل به نفسه، لأن المشكلة فى الأساس تكمن فى رداءة البشر.

أهم المصادر والمراجع

١- إدريس الصغير، الزمن المقيت (رواية)، ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر، سنة ١٩٨٣م

٢- صنع الله إبراهيم، تلك الرائحة (رواية) د. ت.

٣- عبد الرحمن منيف:

- " الأشجار واغتيال مرزوق (رواية) - ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - سنة ١٩٨٣ .

- مدن الملح - بادية الظمآن (رواية) - ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - سنة ١٩٨٦م.

- مدن الملح - التيه (رواية) ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - سنة ١٩٨٦م.

- سباق المسافات الطويلة (رواية) - ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - سنة ١٩٨٣م.

٤- عبد الله العروى - الغربة واليتيم (روايتان) - المركز الثقافى العربى - الدار البيضاء - سنة ١٩٨٣م.

٥- مجيد طوبيا - الهؤلاء (رواية) - مكتبة غريب - د. ت.

٦- محمود أمين العالم - ثلاثة الرفض والهزيمة - ط دار المستقبل العربى - سنة ١٩٨٥م.

٧- يوسف القعيد - شكاوى المصرى الفصيح - ط دار الشروق - سنة ١٩٨٩م.

٨- مجلة فصول - ج٦ - عدد٣ - سنة ١٩٨٦ .

الألوان ودلالتها
في رواية "ريم تصبغ شعرها"

-١-

" ريم تصبغ شعرها " رواية طويلة للكاتب المصرى مجيد طوبيا تدور أحداثها فى ثلاثة أقاليم مصرية هى: الصعيد ثم الوجه البحرى ثم القاهرة.

وتعتمد الرواية على شخصية مصرية هى فتاة تسمى " ريم " ولدت فى قرية من قرى الصعيد من أب من الصعيد وأم من الوجه البحرى، كانت فتاة جميلة كالزهرة غذاها الجنوب والشمال، ولا يدانيها فى جمالها هذا سوى أمها، تلك المرأة التى أعجب بها والد ريم العمدة عندما التقى بها أول مرة فى القاهرة، أعجبه منها بشرتها البيضاء وشعرها الذهبى، فأغدق عليها مما أفاء الله عليه من محصول القطن، فأخذ يقدم لوالدها الولائم والهدايا حتى إنه لم يعد إلى الصعيد إلا وهى فى عصمته زوجة رابعة بعد زوجاته

الثلاث، وفى طفولة ريم ماتت هذه الأم البحراوية فانتقلت ريم وأختها الشقيقة رجاء إلى الوجه البحرى لتعيشا معاً فى كنف الجدة، وهناك تعلمت ريم ثم تزوجت " رجاء " من شاب يسمى " سراج " بعد ذلك مات الأب وانتقلت ريم مع رجاء إلى القاهرة ودخلت ريم القسم الداخلى فى إحدى المدارس الثانوية ثم دخلت الجامعة وتخرجت فيها لتبدأ حياة جديدة.

هذه الرواية تكاد تنفرد بمنهج جديد فى طريقة البناء يعتمد على الألوان اعتماداً كبيراً بحيث تستحوذ هذه الألوان على تكنيك الرواية ورسم شخصياتها وحبكتها ودلالتها الكلية، فالكاتب يستخدم فيها سبعة عشر لوناً يبثها فى ثنايا صفحاتها أكثر من مائة وستين مرة بدرجات مختلفة وفى أشكال مختلفة وفى أشياء مختلفة، فمرة يكون اللون فى شعر إحدى الشخصيات، ومرة ثانية فى لون الوجه، ومرة ثالثة فى لون الصدر، ورابعة فى الثياب وخامسة فى الأغطية .. وهكذا، بل إن الشىء الواحد قد يظهر بلونين مختلفين فى فترتين مختلفتين أو فى موقفين مختلفين. وقد يظهر شيئان بلون واحد، كل ذلك يسير حسب منهج خاص، كما أن الألوان التى ترد فى الرواية قد تذكر صراحة أى مسماة كأن يقول عن الأبيض إنه أبيض والأصفر إنه أصفر، وقد ترد عن طريق اللزوم كأن يذكر أشياء من صفاتها اللازمة لها البياض كالقطن أو السواد كالقطران، وقد ترد عن طريق الحال أى أن يذكر الشىء بضده أو عن طريق السلب كأن يقول: " أطفئ النور " فهذا القول يعنى حلول الظلام وقد يرد اللون عن طريق التشبيه أو الاستعارة أو المجاز عموماً.

هـذه الألوان لم تأت هـكذا مـبثوثـة فى ثنايا الرواية بـطريـقة عشوائية من غير ضابط، كما أن البحث لم يعتمد اعتماداً كاملاً على معطيات علم النفس بوصفها نتائج علمية مطردة بحيث يرتبط كل لون بحالة خاصة فى النفس أو خارجها ارتباط اللفظ بمعناه، أو الإشارة بالمشار إليه. وذلك لأن المعيار الذى يحكم نظام التلوين فى الرواية لم يعتمد اعتماداً كليًّا على هذا الجانب.

ومما أيد ذلك عندى أن المحاولات التى بذلتها للربط بين الألوان وبين معطيات علم النفس فى الرواية لم تؤت النتائج المرجوة فى صياغة هيكل متكامل للدلالة القصصية يعادل الهيكل العام لشكل الرواية، كما أن موضوع التشكيل اللونى فى هذه الرواية يقترب من جانب الدلالة الثقافية العامة للأدب أكثر من اقترابه من الإيحاء الحر للألوان.

والألوان بطبعها من العناصر المحايدة التى تتحدد دلالتها حسب التجارب الذاتية لأصحابها، فاللون الواحد من الممكن أن يحمل أكثر من دلالة عند شخصين مختلفين بل قد يكون له أكثر من معنى عند شخص واحد فى زمنين مختلفين، وقد يحملها الكاتب دلالات خاصة فى الرواية من خلال التجارب التى يجعلها لأشخاصها فتصبح الألوان لغة خفية تتسرب داخل الرواية، ومن ثم كانت الألوان أرضاً خصبة للرموز بالغة الشفافية، فهى لا تعنى شيئاً وفى الوقت نفسه تعنى كل شىء.

إذن ينبغى أن يتناول نظام التلوين فى الرواية من خلال الملاحظة الدقيقة لملابسات التكرار اللونى ثم رصد الثوابت والمتغيرات التى

تصاحب كل لون، والعلاقات التى تربط كل لون باللون الآخر، وتفاعل الألوان وترتيبها ودرجتها وعلاقتها بالقيم السائدة فى الرواية، والجو الشائع بين الأشخاص، وتأثير كل ذلك على الهيكل العام للرواية.

وينبغى إذن أن تفسر الألوان وتفك رموزها بناء على لغة تنبع من داخل الرواية نفسها ولا يستعان بالملابسات الخارجية إلا عندما تدعو الحاجة إلى ذلك، أو عندما تتطلب المعوقات الداخلية ذلك، مثل الحاجة إلى الرصيد الثقافى للكاتب لتفسير الإشارات الرمزية ذات الطابع الثقافى، سواء أكان هذا الرصيد من إنتاجه هو أو من الثقافة التى كونت فكره ورؤيته، ومثل الحاجة إلى معرفة الظروف التى أنشىء فيها هذا العمل، وغير ذلك.

والمتتبع لكتابات مجيد طوبيا يجد أن معظم رواياته تنبع من زاوية فكرية خاصة تعالج قضايا قومية وتاريخية أو انتقادية أو اجتماعية بأسلوب جرئ يكاد يخرج فيه من دائرة الرمز إلى حيز التصريح كما فعل فى " دوائر عدم الإمكان والهؤلاء، أو بأسلوب ملفوف فى بطانة السيرة الشعبية كما فعل فى رواية " تغريبة بنى حتحوت أو بأسلوب هادئ كما فعل فى رواية " عذراء الغروب ".

والذى يقرأ رواية " ريم تصبغ شعرها " لا يستطيع أن يعزل ما تومئ إليه أحداثها عما ينسال من الذاكرة من إيحاءات تلك الروايات الأخرى، فالقرية التى ولدت فيها ريم على حافة الصحراء الغربية فى الصعيد ثم انطلقت منها بعد ذلك إلى الشمال تذكرنا بالقرية نفسها - على حافة الصحراء الغربية فى الصعيد - التى انطلق منها حتحوت إلى الشمال، وتذكرنا أيضاً بالقرية ذاتها التى حدث

بجوارها المشروع الزراعى فى رواية عذراء الغروب، والعمدة فى هذه الرواية شبيه بصورة العمدة فى تلك، كما أن هناك كثيراً من الجوانب التى تربط بين رواية ريم تصبغ شعرها ورواية هؤلاء، من حيث موضوعهما المرتبط بمعاناة أصحاب الاتجاهات الفكرية فى مصر ومن حيث شكلهما الرمزى النابع من فقدان الحرية الفكرية.

ومن جانب آخر فإن شخصية ريم فى هذه الرواية تستدعى فى أذهاننا صورة تلك الفتاة التى رسمها إحسان عبد القدوس فى روايته " أنا حرة " والتى عالج خلالها قضية حرية المرأة، كما يذكرنا أسلوب الحوار الذى أداره الكاتب على لسان ريم وهى صغيرة بذلك الحوار الذى جعله نجيب محفوظ على لسان كمال وهو صغير فى القسم الأول من الثلاثية، والذى استطاع أن يدير الكاتب من خلاله أحاديث عن آراء لا يجرؤ الكبار على التفوه بها وبخاصة أحاديثه مع والده ومع الإنجليز.

هذه الذكريات التى تربط هذا العمل بالأعمال الأخرى للكاتب أو بأعمال أدباء سابقين له لن يكون لها أثر إلا فى توجيه الرؤية الأولى إلى النص وفى تفسير بعض الإشارات التى لا مجال لتفسيرها من داخل الرواية، والتى تقف البنية اللونية فيها موقفاً محايداً تتوقف فيه على إشارة ثقافية من هنا أو هناك .

-٣-

على أن هذه الألوان التى امتلأت بها الرواية تتخذ لها محوراً لونيًا واحداً تدور حوله وتتأثر بحركته، هذا المحور هو: لون شعر تلك

الفتاة التى تسمى " ريم " بل إن لون هذا الشعر يعد بمثابة التاريخ فى الرواية أو يقوم مقام المقياس الزمنى، فشعر ريم كان فى عامها الأول من طفولتها أبيض إلى جانب وجهها الأبيض، ثم أصبح شعرها بعد ذلك أصفر، ثم تحول إلى الأصفر الغامق، ثم إلى البنى الفاتح، ثم إلى البنى الغامق ثم صبغت ريم خصلة منه باللون الأبيض ثم صبغته كله باللون الفضى، ثم صبغته باللون الذهبى، ثم صبغته باللون الأسود الفاحم، ثم - أخيراً - جاءت به بين الرمادى والأبيض.

وفى كل مرحلة من مراحل تطور الألوان فى هذا الشعر تظهر أفعال جديدة وقيم جديدة وأشخاص جدد وأماكن جديدة وعلاقات جديدة ؛ فعندما كان شعر ريم أبيض كانت فى قرية الأب فى الصعيد وكذلك عندما تحول شعرها إلى اللون الأصفر شهد مرحلة من الصراع الذى دارت رحاه بين والدة ريم وضرتها أم سعدية وهذا الصراع كان بسبب شعر ريم الأصفر. ذلك لأن هذا الشعر كان يغيظ سعدية التى كان شعرها أسود قصيراً أكرت، وفى هذه المرحلة أيضاً كانت ريم تعانى من سيطرة أخيها من أبيها " سعد " فقد كان يفرض عليها ألواناً من التخويف وادعاء المعرفة بالسحر كما كانت الأسرة كلها تعانى من فقدان الحرية على يد الأب الذى كان يسيطر ويبسط سلطانه على جميع الأسرة من نساء وأبناء وبنات، وتنتهى هذه المرحلة بموت الأم ولبس السواد.

وفى الفترة التى تحول فيها شعر ريم إلى اللون البنى بدرجاته هجرت ريم وأختها رجاء قرية الصعيد إلى قرية فى الوجه البحرى

وانقطعت صلتها تقريباً بالأب، إلا أن الصراع فى هذه المرحلة كان بينها وبين المعجبين بها من شباب القرية، لكنها تدير لهم ظهرها بل كانت تمارس على أحدهم لوناً من السيطرة السحرية وأصبحت ريم فى هذه المرحلة شغوفة بالقراءة، حتى إن بعض الغيورات دب فى قلوبهن الحقد من لون بشرتها وجمال شعرها مثل المدرسة الدميمة التى أمرتها يوماً بقص هذا الشعر ومثل زميلتيها فى القسم الداخلى اللتين هددناها بحرق هذا الشعر وتركها صلعاء، وتنتهى هذه المرحلة بموت الأب ولبس السواد.

وعندما بدأت ريم تصبغ شعرها كانت فى القاهرة وكانت قد دخلت الجامعة وأصبح الصراع فى الجامعة بينها وبين زملائها وزميلاتها من أصحاب الاتجاهات المذهبية، وبينها وبين أساتذتها، ثم بينها وبين البوليس متمثلاً فى أحد ضباط مقاومة المظاهرات حيث أثار انتباهه بياض بشرتها وجمال شعرها، متمثلاً أيضاً فى أخيها من أبيها " أحمد " ضابط البوليس الذى استولى على نصيبها ونصيب أختها رجاء من تركة الأب من الماشية وطمع فى الاستيلاء على الأرض.

ومن الجدير بالذكر هنا أن شعر ريم مر بمرحلتين:

المرحلة الأولى كان يتحول فيها هذا الشعر من لون إلى آخر بصورة طبيعية تقتضيها حركة التطور بتأثير العوامل التى ذكرتها الأم " الشمس والجو والماء ". وهى المرحلة التى كانت ريم فيها فى الصعيد والوجه البحرى فى القرية وكان الأب فيها ما زال حياً.

أما المرحلة الثانية فكان لون هذا الشعر صناعيًا، ولم يكن يتغير

تلبية لحاجات زمنية أو جسمية أو بفعل الجو أو الشمس وإنما كان ناشئاً عن التقليد أو الرغبة فى الظهور بمظهر يرضى الآخرين، أو نتيجة لفقدان ريم توازنها النفسى إثر فترة طويلة من الكبت والتربية الخاطئة منذ الطفولة.

ومن الملاحظ أيضاً أن الشىء الذى يتغير لونه فى الرواية هو الشعر والملابس، أما الألوان المتعلقة بالأجساد فلا تتغير من أول الرواية إلى آخرها.

فوجه ريم وكافة بشرتها كان أبيض وكذلك بشرة أمها وأختها رجاء، ولم يتغير هذا اللون فى البشرة من البداية للنهاية رغم أن ريم فى فترة من فترات حياتها رغبت فى أن يكون لون بشرتها قمحياً لكنها لم تفعل فيه مثلما فعلت فى شعرها من تغيير. أما عن سائر الشخصيات ولون بشرتها فلم يتغير شىء من هذا أو ذاك إلا الشعر الذى ينبت على صدر الأب أو على أطرافه فإنه كان رمادياً فى شبابه فأصبح لونه أبيض عند شيخوخته وعند الموت.

وشعر الرأس له منابت تتصل بالدماغ موطن الفكر، ويبدى الكاتب اهتماماً خاصاً بهذه المنابت فى رأس ريم خاصة، فأم ريم تمسك بهذا الشعر عندما يشتد الخلاف بينها وبين ضرتها أم سعد فتشد على هذا الشعر فيؤلم ريم عند المنابت فتفتح ريم فمها متأوهة من شدة الألم، ويتكرر هذا الموقف فى كل موطن حرج يستثير التوتر أو التأمل أو التذكر أو التحدى، ويستمر ذلك حتى بعد موت الأم فإن ريم كانت تشعر بالألم يتسرب إلى منابت شعرها كلما مرت بموقف شابه فتستدعى

فى ذهنها صورة أنها وهى قابضة على شعر رأسها فتفتح فمها متأوهة .

وكانت ريم تجعل شعرها مرسلاً أو فى ضفيرة واحدة ولم يكن هناك شعر تناوله الكاتب فى الرواية واهتم به صاحبه بالتمشيط والترتيب إلا شعر ريم .

أما الفم الذى يذكر كلما ذكر الألم فى المنابت فإنه لم يتكرر ذكره إلا مرتين بعد ذلك، إحداهما عندما عبرت إحدى المدرسات ريم بأن فمها واسع والمرة الثانية يذكره الكاتب فى صورة رؤيا لريم ترى خلالها أمها – وقد كسرت ساقها اليمنى – ذات شفاة مزرقة.

والفم مقول الإنسان وأداة التعبير وأداة التعبير عما يدور فى الرأس ولم يتحدث الكاتب عن أى فم فى الرواية إلا فى هذه المواضع المتصلة بريم وأمها .

والصدر عند النساء، دليل الأنوثة والجاذبية، وعند الرجال الشعر النابت عليه دليل الرجولة والفحولة، ولون الجلد عموماً فى الإنسان يدل على الهوية، ولا يستطيع الإنسان أن يغير جلده أو ينسلخ منه مهما فعل.

أما العينان فهما أداة النظر واتساعهما أو ضيقهما يعنى بعد النظر أو قربه، ولونها يؤثر على الرؤية ويشكل المرئى بشكله فى مخيلة الإنسان.

والرجلان أداة السعى وكسر اليمين يعنى أن صاحبها يسير على اليسار فقط كما حدث للأم.

وإذا عمدنا إلى معرفة معنى هذا اللون الذى يتبدى فيه شعر ريم أو شعر أختها سعدية، أو شعر صدر الأب أو بشرة ريم أو رجل الأم أو معنى ريم نفسها فهى ليست إلا لونها، فكلمة ريم تعنى الظبى الخالص البياض. إذا عمدنا إلى ذلك فعلينا أولاً أن نرصد الأفعال التى صدرت بمصاحبة هذا اللون، ثم الأفعال التى صدرت من الفريق الذى يتخذ لوناً مناقضاً له، ثم تربط الأشياء التى تصطبغ بألوان متقاربة، ومعرفة الصلة بين ما يصدر عنها وكذلك نربط بين الصفات الثابتة التى تتحلى بها بعض الشخصيات والألوان الثابتة، وبين الصفات المتغيرة والألوان المتغيرة.

بعد كل هذا نستعين بالدلالة التى يجعلها الكاتب لكل لون فى كتاباته الأخرى أو الدلالة التى يربط الكتاب فى الأدب العربى بينها وبين لون معين. ولا تفعل هذا أو ذاك إلا عند الحاجة، أى عندما لا يشير التركيب الداخلى فى الرواية لشىء خاص. أو تكون إشارته فى حاجة إلى تأكيد ووضوح.

وقد سهل الكاتب هذه المهمة بسبب هذا النظام الهندسى الذى بنى على أساسه نظام التلوين فى الرواية. فإنه يمزج صورة اللونين المتقاربين فى درجة انعكاس الأشعة المنعكسة عليهما، فهو لا يكاد يفرق تماماً بين الفضى والأبيض والرمادى والجيرى، إذ يشبه على لسان ريم شعرها الأبيض بالشيب فى أول الرواية، ويشبه شعرها - حسب رؤية الجدة عندما صبغت ريم شعرها باللون الفضى - بالشيب أيضاً، كما أنه يقول عن شعر الأب فى شيخوخته إنه أبيض،

ولا يفصل أيضاً – فصلاً كاملاً – بين القمحى والخمرى وبين الأسود والفحمى ومن ناحية أخرى فإن اثنى عشر لوناً من الألوان السبعة عشر التى ذكرت فى الرواية ألوان ممتزجة أى ناشئة من تركيب أكثر من لون. أما الألوان الخمسة الأخرى فمنها ثلاثة ألوان أولية وهى الأحمر والأزرق والأصفر ولونان ينشأ أحدهما من فقدان ذبذبات الألوان جميعاً وهو الأسود. وينشأ الآخر من انعكاس كل الذبذبات وهو الأبيض. وكل لون من الألوان الاثنى عشر له صلة بلونين أو أكثر من هذه الألوان الخمسة ومعنى هذا أننا لو تمكنا من الكشف عن الدلالة التى حملها الكاتب لكل لون من الألوان الأولية فإننا نستطيع أن نمسك بالخيط الذى يوصلنا إلى كل لون بعد ذلك.

وأول لونين يبرزان وجهاً لوجه منذ أول الرواية الأسود والأبيض أما الأبيض فيبدو فى وجه ريم وأمها وأختها رجاء، وفى بشرتهن عامة، كما يبدو فى بشرة النساء الأوربيات، ويبدو أيضاً فى شعر رأس ريم فى عامها الأول وهو لون شعر الأب عند موته أو فى شيخوخته وهو لون الفرس الذى كان يمتطيه الأب فى شبابه ثم مات بعد موته.

والكاتب يربط بين اللونين الأبيض والأصفر وبين اللونين الأسود والقمحى فى شكل النساء فى الرواية فالفتيات اللائى يتميزن ببشرة بيضاء شعرهن أصفر، واللائى يتحلين باللون القمحى شعورهن سوداء، كما يربط بين اللون الأصفر والامتداد والطول والبساطة والانسياب، ويربط بين اللون الأسود والقصر وعدم التنظيم والدمامة.

ولا يجتمع اللون الأبيض فى الوجه واللون الأبيض فى الشعر إلا عند ريم فى عامها الأول من طفولتها.

ويتحدث الكاتب عن اللون الأسود على أنه اللون الأصيل فى القرية وأن اللون الأبيض طارئ عليه، فأم ريم عندما دخلت القرية أول مرة كان منظرها عجباً ؛ وجه أبيض وشعر ذهبى. وامتلأت الرواية بالسواد وبخاصة فى الملابس والشعور، ففى الرواية ثلاثة مآتم، أولها للجد والثانى للأم والثالث للأب، وليس هناك امرأة أو فتاة من عائلة ريم لم تلبس السواد، بل إن الجدة لم تخلع الثوب الأسود من أول الرواية حتى آخرها، وقد جمعت نساء الأب وبناته بين سواد الشعر وسواد الثياب أما والدة ريم وريم وأختها رجاء فقد أظهر سواد الملابس من بشرتهن البيضاء، فأظهر تقاطيع أجسادهن وجمالهن. وتجدر الإشارة إلى أن الثوب الأسود الذى ارتدته والدة ريم لم يكن لها وإنما أعارتها لها أم سعدية يوم وفاة الجد.

ومن ثم أصبح فى الرواية نمطان من الشخصيات النسائية:

أحدهما: ذوات الشعور الصفراء والوجوه البيضاء: ريم ووالدتها وأختها رجاء والنساء الأوربيات .

وثانيهما: ذوات الشعور السوداء والوجوه القمحية وهن بقية النساء فى الرواية. واللون الأبيض للوجه يجعله العرب قرين الشرف، والرفعة، والكرامة، والنقاء، وعدم اللؤم والمكر كما أنهم يربطون بين اصفرار الشعر وبياض الوجه وبين القمر والنجوم والنور والتبر، وقد فعل ذلك ابن حزم الأندلسى عندما رأى فى إحدى قصائده الغزلية أن الشقراوات يذكرن بالنور والتبر، أما أصحاب الشعور السوداء فيذكرون بجهنم وبالموت وبالضلال.

وأما اللون الأبيض فى الشعر عند الطفولة والشيخوخة فهو لون

الفطرة حيث الدرجة الكاملة من انعكاس الأشعة على العين ومن ثم أصبح الأبيض خارجاً عن نطاق الألوان أو أنه ساحة لها ..

والفرس الأبيض دليل الخير والبشرى.

وهكذا يقوم اللون الأبيض فى عقل القارئ العربى مقام الخير والنقاء والفطرة والطهارة ويقوم اللون الأسود مقام الخبث والمكر والدمامة.

"يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ" (سورة آل عمران آية ١٠٦)

على أن الكاتب يتناول مجموعة من القضايا التى تحمل دلالات أو مستويات من التمثيل الفنى بحيث يجعل لكل فريق من الشخصيات موقفاً خاصاً منها، وهذا الموقف يشير إلى الدور الذى يقوم به هذا الفريق أو ذاك فى الرمز. وهى قضايا تدور داخل أسرة ريم وتتفاعل معها شخصيات الأسرة.

وأول هذه القضايا: تعدد الزوجات. فقد كان الأب مزواجاً تزوج قبل أم ريم ثلاث نساء وتزوج بعدها واحدة، ولم يكن الأب سعيداً بهذا الجمع من النساء، وأنجب عدداً كبيراً من الأبناء والبنات.

والزوجة الوحيدة التى كانت ساخطة على فكرة تعدد الزوجات هى والدة ريم وكانت دائمة النصيحة لابنتها ألا تتزوج من رجل مزواج، وقد حافظت ريم على نصيحة أمها فقد ظلت طول عمرها تؤمن بأنه ينبغى أن يكون للرجل زوجة واحدة.

والقضية الثانية: تتعلق بالعلاقة بين الرجل والمرأة، الرجل له الحرية فى اختيار المرأة، والمرأة ليس لها هذه الحرية، فلم يكن لأى زوجة رأى فى الزواج من الأب بل هو اختار، وكانت ريم غير راضية

عن هذا المبدأ وكانت تقول: " لماذا لا تخطب المرأة الرجل الذى تحبه كما يخطب الرجل المرأة؟ " " مجتمع رجال " وكان زواج الأب من زوجاته الكثيرات غير قائم على علاقة الحب بل قائم على أساس القدرة على الجذب بين الرجولة والأنوثة وطغيان اللذة، كان الأب يقول لريم: عندما كنت أقف على باب الغرفة كانت أطراف أمك ترتعش من شدة المتعة بل كانت تقبل يدى بطناً وظهراً. كان الأب يؤمن بفلسفة أطلق عليها فلسفة الخيار الطازج فى النساء، فعندما كانت المرأة تذبل من الولادة والحمل كان يبحث عن غيرها. لكن ربما كانت تخالفه فى ذلك فى الظاهر وتؤمن به فى الباطن، وكانت تقول بأن العلاقة بين الرجل والمرأة ينبغى أن تقوم على الحب، وإذا لم تكن المرأة محبة للرجل فلماذا تتزوجه أصلاً مجرد قول فى الظاهر فقط.

ومما يتصل بهذه القضية قضية ثالثة تتعلق بالحرية والقدرة على التعبير، فلم يكن هناك أنثى تستطيع مفارقة القرية فى الصعيد إلا ريم وأختها رجاء بعد موت الأم. كان الأب يمنع نساءه حتى من التصرف فى زيارة الطبيب دون إذن منه، بل إن صوت حوافر فرسه كان كفيلاً بإسكات أى شجار بينهن أو أى صوت. وكان لا يجرؤ أى ابن أو بنت على الحركة خارج المنازل إلا خلسة، وقد اقتصرت حركة النساء على الشتايم والخصام وعلى التنبؤ بالمستقبل لبناتهن، وانصرف نشاط الأبناء إلى ممارسة ألوان القهر على البنات عن طريق ادعاء السحر والشعوذة والكذب والاستظلال يظل فرعون. والكاتب نفسه فى رواية " الهؤلاء " يفسر لنا هذا الاتجاه الذى اتجهته شخصيات هذه الرواية بقوله: " كلما تصلبت شرايين مصر

زاد التجاؤها إلى الشكل عوضاً عن المضمون وأصبح الناس منصرفين إلى المظاهر الطقسية لأنهم رأوا فى ذلك استمراراً لنشاط أيديهم وأفواههم التى حرموها نشاطها وحريتها الخالصة وظهرت الشعوذة ومظاهر السحر والرقى والإيمان بالفأل والاتجاه نحو التنبؤات، لقد شغل المصريون أنفسهم بهذه الأشياء متناسين أنه كان محالاً بينهم وبين التعبير عن آرائهم الفردية (ص٩٥ الهؤلاء) .

والقضية الرابعة هى التى تتعلق بالعلم والجهل، فقد كانت ريم محبة للقراءة والعلم، وكانت أمها تحثها على دخول الجامعة وكان الأب والجدة غير راضيين عن هذا العلم الذى يطيل اللسان ويؤثر على جمال العيون نتيجة للقراءة المتواصلة.

يمكن القول بعد هذا بأن أصحاب البشرة البيضاء والشعور الصفراء، كن أميل إلى أحادية الزوجة، وإلى العلم والحضارة والحرية والحب من أصحاب الشعور السوداء والوجوه القمحية، ومما يتصل بهذا أن الكاتب يربط بين الفريق الأول وبين النساء الأوربيات عن طريق التشابه اللونى فى البشرة والشعر، ثم يصف هؤلاء الأوربيات بالقدرة على التعبير عما يجيش فى صدورهن، يقول على لسان الدكتور رفقى: " البنت الأوربية تمارس حريتها دون أى إحساس بالذنب، لأن ذلك جزء من حضارتها " .

كما يربط بين هذا الفريق وذكر كلمات الشمس والنور والنهار، فلم يذكر الكاتب كلمة الشمس فى الرواية إلا بمصاحبة ريم وكذلك كلمة النور، ولا يخفى مدلول هذه الكلمات وبخاصة أن الكاتب يقرن بين النور والقراءة فى أكثر من موضوع، وبين الشمس وانفتاح

الآفاق والحرية فى التنقل والتعبير، والنور يكاد يكون هو الرمز المشترك بين كل الروايات التى تحدثت عن الاشتراكية فى مصر منذ رواية حليم الأكبر ورواية الأرض ورواية أيام الطفولة ورواية الساقية وغيرها حتى اليوم، ويرمز بإضاءة النور فى كل هذه الروايات لمرحلة التغيير التى تحدث للشخصية الثورية فتنطلق بها من الكمون إلى الثورة.

كما أن الكاتب يربط بين الفريق الثانى والنعاج، والنعجة ترد فى الشعر العربى بمعنى المرأة، وكذلك يفسرها بعض المفسرين فى القرآن الكريم، وترد أيضاً فى شعر عنترة بن شداد بلفظ الشاة، ومع أن كلمة (ريم) لا تخرج عن هذه الفصيلة إلا أنها من النوع البرىء الطليق المحب للحرية، فالريم شاة برية.

والعدد الذى تركه الأب من النعاج - حسب ما يروى أحمد ضابط الشرطة ثمانية وهو مساو لقول ليس حقيقى قاله الراوى عن عدد أبناء والد مريم، ثم يقول الراوى عن هذه النعاج: " الذى له قرنان ذكر يعنى رجل والتى ليس لها تكون نعجة يعنى امرأة " وريم ص١٥٢ تصرح بأن لها عدداً من الإخوة لا تستطيع أن تحصيه. وفى ص١٦٦ تصرح بأن أباها قد ترك من الحيوانات عدداً تعجز عن إحصائه .

ومدرس اللغة العربية ص٨٥ يفرق لريم وزميلاتها بين الناس والنعاج فيقول لهن: " إن الفرق هو القراءة إن النعجة لا تعرف نجيب محفوظ أما الفتاة فتعرفه. وهذا هو الفرق ".

وأخيراً فإن الكاتب يربط بين صاحبات الوجوه البيضاء والشعور

الصفراء وسوء الطالع، وبين صاحبات الشعور السوداء والحظ والبركة وكثرة العدد.

فأصحاب الوجوه البيضاء من أصحاب الشمال أو اليسار، وأصحاب الشعور السوداء من أصحاب اليمين.

ويجعل الكاتب ترتيب ريم بين أخوتها رقم ١٣ بل إنه يغمر الرواية كلها من أولها إلى آخرها بالرقم ٣ وما يتفرع منه فوالد ريم كان متزوجاً من ثلاثة قبل أمها، ومات وله – حسب قول الراوى – ثلاثة أولاد وعاش له ستة " ضعف الثلاثة " فيكون العدد الكلى (٩) ضعفاً الثلاثة وهكذا يتردد هذا الرقم ومشتقاته أكثر من ثمان وعشرين مرة فى الرواية بينما يخص الفريق الثانى أصحاب الشعور السوداء والوجوه القمحية بأرقام مباركة مثل الرقم ٥ عدد زوجات الأب والرقم ٧ والرقم ٨ فالرقم (٥) يحمى من الحسد فى المأثورات الشعبية والرقم ٧ يرمز للبركة فى القرآن الكريم "كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنْبُلَةٍ مِئَةُ حَبَّةٍ" (سورة البقرة آية: ٢٦١) وكذلك الرقم (٨) مرتبط فى الأذهان بالنعمة: "وَأَنْزَلَ لَكُمْ مِنَ الْأَنْعَامِ ثَمَانِيَةَ أَزْوَاجٍ" (سورة الزمر آية: ٦)، "عَلَى أَنْ تَأْجُرَنِي ثَمَانِيَ حِجَجٍ" (سورة القصص آية: ٢٧)، بالإضافة إلي أن أسماءهم مشتقة من السعادة: " سعد " و" سعدية " و" سعاد " .

ودلالة الأرقام على ظواهر تفاؤلية وتشاؤمية ليست جديدة على الكاتب فسبب المصائب التى حلت بالمثقف الذى نزل مدينة أبيوط السعيدة فى رواية " الهؤلاء " كان حذراً من الفأل السيئ فدوران الساعة عكس الطبيعة وفى هذه الرواية " الهؤلاء " يلصق الكاتب رقم

٧ ورقم ٨ ورقم ٤٠ بالهؤلاء سبعة تليفونات، وسبعة هؤلاء " أى مباحث " وسبعة كلاب وليس من المصادفة أن يلصق اللون الأسود بالهؤلاء أيضاً.

ومن الظواهر التى يلف بها الكاتب روايته من أولها إلى آخرها تلك التى يجلب فيها النحس على كل شخصيات الرواية بما فيهم أهل اليمين وأهل اليسار، للتعبير عن الظلام الذى يعيشه الجميع، تحت وطأة الأبوة الدفينة فى كل نفس حتى فى نفس ريم ص١٩ يتحدث على لسان سائس حظيرة الماشية فيقول: " إن العد يجلب النحس " ثم يعد الراوى أخوة ريم فيعدهم عداً خاطئاً، وهو هنا إما أنه يعد لمجرد العد الذى يجلب النحس أو أنه يعد عداً خاطئاً ليمنع النحس، فهو فى أول الرواية يصرح بهذه العبارة المختلة: " كان والد ريم مزواجاً، تزوج ثلاث نساء أنجب منهن عشرة، مات ثلاثة وعاش ستة" وهى عبارة غير منطقية من حيث العدد ؛ فـ ٣ + ٦ = ٩ وليس عشرة، ثم يبنى الراوى على العبارة عبارة أخرى يذكر فيها أن ترتيب ريم الثامنة بين أخوتها الأحياء جميعاً، ثم يتبع ذلك ببيان تفصيلى يبين فيه أن ترتيب ريم الثالثة عشرة وليس الثامنة أو العاشرة.

وهكذا يرسم الكاتب خطوطاً متوازية تمتد عبر الرواية من أولها إلى أخرها هى اللون الأسود والتشاؤم والنحس، وتلتقى هذه الخطوط بأصحاب الوجوه البيضاء حيناً وبأصحاب الشعور السوداء حيناً آخر.

أما اللون الأحمر فلم يذكر فى الرواية إلا مقترناً بشيئين: بخط مدرس الحساب والثانى فى وجوه الشباب عندما يلتقون بريم ويقعون تحت سيطرتها أو عندما تنتابهم بعض الحالات الوجدانية مثل

الغضب والخجل والسعادة والارتباك، وفى الأدب العربى ربط وثيق بين اللون الأحمر والثورة والدم والحرب والنار، كما أنه رمز الثورة الاشتراكية البلشفية وهذا اللون الأحمر يدخل فى تركيب اللون الخمرى واللون القمحى واللون البنى.

يبقى بعد ذلك لونان من الألوان الأصلية فى الرواية أولهما اللون الأزرق، ولم يرد هذا اللون فى الرواية إلا بمصاحبة الألم والتعب والضجر ولم يرد إلا متصلاً بأم ريم وورده متصلاً بالأم له مغزاه فالأم أو الجدة فى الروايات ذات الطابع الاشتراكى رمز للمنطق الرجعى المستسلم الخالى من الثورة أو أنها تشير إلى المهاد الفكرى الاشتراكى فى مصر. وثانيهما اللون الأصفر ويربط الكاتب بين هذا اللون والتفوق والغيرة من المتفوق، والامتداد، والجمال الذى يتحلى به الشعر الموصوف بهذا اللون

هذه هى الألوان الخمسة التى تتفرع عنها بقية الألوان فى الرواية ومن ثم تتفرع عنها دلالاتها وإيحاءاتها حسب درجة الامتزاج فى اللون، أو تنشأ لها إيحاءات ودلالات جديدة ذات صلة بالألوان القريبة منها، وأبرز هذه الألوان:

١- اللون الرمادى: ويحاول الكاتب أن يصل بيه وبين اللونين الفضى والأبيض وهو لون يدخل فى تركيبه الأبيض والأسود.

واللون الرمادى يظهر فى الرواية على صدر الأب وهو فى عنفوان فحولته ورجولته وجذبه للنساء، وهو رمز الرجولة والسيطرة الطبيعية، فيه من الظلم والقهر المتصل باللون الأسود وفيه القطرة المتصلة باللون الأبيض.

تقول ريم وهى طفلة عندما تسلقت على صدره فرأت هذا الشعر: " سوف يكون لى شعر مثلك " وهو بعد حين يفسر لها معنى الرجولة قائلاً عن موقفه من أمها: " كان ظهورى على باب غرفتها فى الصعيد كفيلاً بأن يجعلها ترتجف رغبة ".

ويظهر اللون فى صورته الفضية فى ولاعة للسجائر، فالولاعة التى قدمها سراج الزوج الرسمى لرجاء إلى علية زميلة ريم فى المدرسة ثم عشيقته فيما بعد كان لونها فضياً.

يعاشرهن ولا يعقد عليهن، كن عشيقات، وكان يؤمن بفكرة الخيار الطازج فى النساء مثل الأب، وكان له نفوذ مثله، وقد رمز له الكاتب بلون قريب من اللون الرمادى هو اللون الفضى، واللون كان على ولاعة مصنوعة واللون عليها مصنوع، وهى بالنسبة له قليلة الشأن إلا أنها حلت محل الشعر فى صدر الأب.

أما المرأة الأخيرة التى ظهر فيها اللون الفضى فقد ظهر على شعر ريم صبغته ريم بهذا اللون من أجل التقليد من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنها أصبحت صورة من الأب بل إن صورة الأب لم تفارق خيالها لحظة، ظلت فترة طويلة تعانى من القهر ومن الظلم الذى عاشته فى طفولتها هى وأمها إلا أنها عندما بحثت عن حريتها تسلحت بدوافع الانتقام فاستعارت أسلحة الأب وخليفته سراج وزج رجاء، وغبت فى أن تجرب قدرتها على الأسر والسيطرة عن طريق الجذب، وكما استخدم الأب القوة الرجولية متمثلة فى القضية فإن ريما استخدمت شعرها فى ذلك، لكنها باءت بالفشل عند أول اختيار حقيقى مع الدكتور رفقى، لكنه هو الأخر كان صورة مطورة من

والدها فالمجتمع لم يتطور ولكنه تلون بألوان مختلفة، وكما كان الأب يبحث عن ذوات الوجوه البيضاء والشعر الأصفر كان الدكتور رفقى قد تزوج واحدة منهن وأنجب منها بنتاً مباركة عمرها سبعة سنوات ويلفظها الدكتور رفقى - أى يلفظ ريما - لأنها لم تحسن التقدير، وتخلت عن مبدئها وطبيعتها.

وفى آخر الرواية تعود ريم بشعر خليط من الرمادى والأبيض وهو أقرب إلى شعر صدر الأب وتبدأ حياة جديدة.

٢- اللون الخمرى: ولا يكاد يفصل الكاتب بينه وبين اللون القمحى يذكر الكاتب هذا اللون ملتصقاً بفتاتين هما سعاد وعلية وهما فتاتان حاقتدان على ريم لجمال شعرها وبياض بشرتها، وهما فاسدتان شاذتان ويذكره على أنه لون فتاة أخرى فى الجامعة ويذكره مرة ثالثة على أن ريما كانت تتمنى أن يكون لون بشرتها وهو اللون السائد فى مصر حتى يرغب فيها الدكتور رفقى زوجة أو عشيقة.

ذلك لأن التلاقى والإنجاب لا يتم فى الرواية إلا بين هذا النوع من الفتيات والرجال أما رجاء الأخت الكبرى لريم فقد تخلت عن المبادئ رغم بياض بشرتها واصفرار شعرها ونصائح أمه،ا ولم تدخل الجامعة بل تزوجت من رجل مزواج هو " سراج " وأنجبت منه ولداً كما أنجب الدكتور رفقى من المرأة الفرنسية بنتاً.

وكما كان سراج حلقة من حلقات الرجولة ذات اللون الرمادى فإن سعاد وعلية حلقة تالية من حلقات الفساد والجهل الذى تمثل الحلقة الأولى منه سعدية وأخواتها.

٣- اللون البنى: وهو الذى تحول إليه شعر ريم الأبيض ثم الأصفر وفى البنى يمتزج من اللون الأحمر والأسود بل إن اللون الأحمر هو العامل المشترك بينه وبين القمحى والخمرى وقد انتشرت هذه الألوان وكثر الحديث عنها خلال المرحلة الثانية فى الرواية، ومن الملاحظ أن تدرج شعر ريم من الأبيض إلى الأصفر إلى البنى الفاتح فالبنى الغامق لم يسر حسب التدرج المعهود فى الطبيعة لتحلل الألوان بل سار فى اتجاه تركيبها، والشمس والماء والجو يحلل الألوان ولا يركبها فالشمس تجعل البنى الغامق بنيًا ثم بنيًا فاتحاً وهكذا يفعل الماء والجو. وهذا يظهر تطور الدلالة على حساب التطور الواقعى المعيشى، والكاتب يربط كل مرحلة من مراحل التطور فى حياة ريم بالدموع والأحزان والشمس والظروف.

بعد كل هذا يمكن القول بأن الألوان فى الرواية مرت بثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: كان التركيز فيها قائماً على الأبيض والأسود فالأصفر ثم اللون الرمادى.

أما المرحلة الثانية: فقد دخل اللون الأحمر على الساحة فامتزج بغيره فى الأصفر والبنى والخمرى والقمحى وتحول اللون الرمادى إلى اللون الفضى.

أما المرحلة الثالثة: فكانت كل ألوانها مستعارة مصطنعة خادعة ؛ فضى وذهبى وأسود ورمادى، كما أن الرواية احتوت على عدة نماذج اتخذ كل منها عدداً من الألوان.

وأول هذه النماذج هو الأب. ولم يذكر الكاتب له اسماً بل اكتفى بأن يطلق عليه هذا اللفظ فحسب

" الأب " ثم يوضحه بقوله ص١٥٤ عند موته: " هاهو الأب الشامخ قد مات ومعه جبروته وعشقه للنساء والخيار الطازج ولعل فرسه الأبيض يلحق به وكان يحبه، والدار كلها لا قيمة لها من دونه، كل الماضى لا معنى له دون وجوده، هو الغضب والسعادة، هو الذكرى والرهبة فى قلوب زوجاته ورجاله، هو لمسة الحنان فى أصبعه يمررها بين خصلات شعرها، هو أرض الجنوب بترعها والبط السابح فيها والبهائم والنخيل والزرع وجنى القطن ومرح الكباش وعفاريت سعد وفطير أمها، هو الماضى بحلوه ومره، وهو أيضاً شعرها المضفور فى ضفيرة واحدة عندما كان لونه ما زال أبيض كالثلج وجميع هذا لن يعود.

وأما النماذج الأخرى فأبرزها ثلاثة: ريم ورجاء أختها وسعيدة وبقية أخوتها أى أبناء هذا الأب، وأبوهم جميعاً أبوهم واحد وأمهاتهم شتى إلا ريما ورجاء فإنها شقيتان وذاتا لون مشترك هو بياض الوجه واصفرار الشعر.

أما ريم فواصلت مسيرتها إلى الجامعة، وإن كانت قد منيت بالفشل فى استمالة أستاذها الدكتور رفقى، وما يزال الطريق أمامها مفتوحاً رغم الفشل، أما رجاء فقد استسلمت فى منتصف الطريق وسارت فى الطريق نفسه الذى سارت فيه أمها ؛ تزوجت وأنجبت من رجل شبيه بأبيها. رغم أنها بدأت طريقها مع ريم وهى الشقيقة الوحيدة لها، وأما بقية الأخوة فهم من أصحاب الشعور السوداء والبشرة القمحية.

ويمكن النظر إلى هذه النماذج الثلاثة فى ظل اتجاهات ثلاثة أشار إليها الكاتب أثناء حديثه عن ريم فى الجامعة، هى الاتجاه الشيوعى والاتجاه اليسارى والاتجاه اليمينى.

وتحدث الكاتب خلال هذه العبارة عن المكان الذى كانت ريم تفضله عند جلوسها فى المدرج بين زملائها حتى أصبح كالعادة التى دأبت عليها، وهى أنها كانت دائما تجلس علة اليسار، وكان أول من سبق إليها من الطلاب واحد كان يسمى نفسه س. س، وعندما اقترب منها هذا الطالب أول مرة أومأت إليه محمرة الوجه، وعندما جلست ريم بجانب ماجد جلست على يساره لكن الحمرة انتقلت إلى وجهه هذه المرة وتخلى بعدها عن صديقته القمحية " ماجدة " وعندما رغبت ريم فى الدكتور رفقى وصبغت شعرها باللون الأسود نقلت مكان جلوسها فى المدرج من أقصى اليسار فى الصف الأول إلى وسطه تماماً، وودت أن تكون قمحية البشرة .

فهل يمكن أن تقرأ الألوان فى هذه الرواية باعتبارها لوحة فنية توحى بالصراع الذى شهدته الساحة الثقافية فى مصر خلال النصف الثانى من القرن العشرين بين تيارات فكرية ثلاثة، وتوحى أيضاً بالدور الذى قام به كل تيار منها وعلاقته بالتيارات الأخرى، والظروف التى أدت ببعضها إلى السيطرة والسيادة وببعضها الآخر إلى الاستسلام المبكر وبالثالثة إلى التلون والتقلب والمقاومة وكل ذلك من خلال استخدام الكاتب للألوان.

الهوامش:

١- أفلاطون الجمهورية ترجمة فؤاد زكريا ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٥٨.

٢- أرسطو: كتاب أرسطوطاليس فى الشعر، ترجمة شكرى عياد دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٧ ص٨٢ .

٣- رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت سنة ١٩٧٩.

٤- البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب بالقاهرة ط٣ سنة ٢٠٠١ .

٥- بنديتو كروتشه، المجمل فى فلسفة الفن، ترجمة سامى الدروبى ط دار الفكر العربى، القاهرة، سنة ١٩٤٧ .

٦- بوريس إيخنباوم حول نظرية النثر نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب ط مؤسسة الأبحاث العربية الرباط .

٧- إدوارد مورجان فورستر أركان القصة ترجمة كمال عياد ط دار الكرنك بالقاهرة سنة ١٩٦٦.

٨- تطور التقنيات السردية فى الروايةالمصرية، مكتبة الأداب بالقاهرة سنة ٢٠٠٨ .

٩- تودروف، الشعرية، ترجمة شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال المغرب سنة ١٩٨٧.

١٠- منير عتيبة، مرج الحكل: متوالية قصصية ط١ سنة ٢٠٠٥ .

١١- عبد المنعم شلبى "دهشان".

١٢- فدوى حسن، فدوى ط١ شمس للنشر والتوزيع، القاهرة سنة ٢٠٠٨

١٣- نبيل على :الثقافة العربية وعصر المعلومات، عالم المعرفة -الكويت، رقم ٢٦٥ سنة ٢٠٠٠ .

١٤- فالنتينا إيفاشيفا:الثورة التكنولوجية والأدب، ترجمة عبد الحميد سليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة سنة ٢٠٠٨ .

١٥- أشرف نصر :حرية دوت كوم، دار شرقيات للنشر والتوزيع القاهرة ٢٠٠٨

الراوى بين ألف ليلة وليلة
وقصة الأيام لطه حسين

كلما قرأت نصًا أدبيًا أو نقديًا أو ثقافيًا لطه حسين وحاولت أن أوازن بينه وبين النصوص الأخرى السابقة عليه أو المعاصرة له فإننى أتذكر على الفور مقولة (ميسبتوفليس) شيطان فاوست فى رائعة الكاتب الألمانى جوته: " أنا الروح التى تنفى أبداً " ولعل هذا الذى أشار إليه جوته هو سر الإبداع الإنسانى فى كل العصور منذ آدم حتى اليوم – وليس عند طه حسين فحسب – إنها روح التمرد الإنسانى أو روح الإبداع والمقاومة التى تنبع من حرية الإرادة ومقاومة الجمود والنمطية والتقليد والرتابة، والرغبة فى التجديد والابتكار والاختلاف والمعارضة، إن هذه الروح المتمردة هى السبب فى تقدم الجنس البشرى وربما هى أيضاً السبب فى شقائه، ولا غرو فهى التى أخرجت آدم من الجنة وهى التى تميز طه حسين.

فكل فكرة عند طه حسين لا تكون جديدة إلا إذا أقامت علاقة جدلية مع سوابقها تبدأ متوافقة معها ثم تنقلب إلى النقيض، وكل نص إبداعى حى عنده لا بد أن يقيم علاقة جدلية مع النصوص السابقة عليه فى جنسه، بحيث يتفاعل معها وفى الوقت نفسه ينفيها أو يعارضها، يتقبلها ويخالفها فى وقت واحد، ولعل هذا هو ما عناه هيجل بمفهوم (الروح) الحية المقابل لمفهوم المادة روح التمرد الإنسانى غير المستقر على معنى.

هذه الظاهرة تزداد فى كتابات طه حسين وتزداد وضوحاً كلما ازدادت كتاباته حيوية، نلمس ذلك على المستوى النقدى فى كتاب فى الشعر الجاهلى، ونلمسه على المستوى الفكرى والثقافى فى كتاب مستقبل الثقافة فى مصر، أما على المستوى الأدبى والإبداعى فإننا نراه فى أكثر رواياته وبخاصة (الأيام)، وسوف نكتفى هنا لإثبات هذه الظاهرة برصد ملامح العلاقة الجدلية الفنية التى يقيمها طه حسين بين (الأيام) وبين ألف ليلة وليلة وبخاصة فيما يتعلق باستخدام تقنية الراوى إذ يدور هذا البحث حول تناص الراوى فى ألف ليلة وليلة وقصة الأيام.

وقبل أن نخوض فى تفاصيل هذه الملامح نود الإشارة إلى أن طه حسين كان من المغرمين بألف ليلة، ومن المعجبين بشهرزاد، فقد صرح فى كتاب الأيام بأن ألف ليلة كانت إحدى مكوناته الثقافية فى صباه، كما ذكر أنها كانت إحدى المكونات الثقافية لآمنة فى رواية دعاء الكروان، بل حاول إكمال ليالى ألف ليلة ببضع ليال بعد الألف فى قصته المشهورة (أحلام شهرزاد).

فـ " شهرزاد " التى رسمها طه حسين فى رواية " أحلام شهرزاد " لا تقص لشهريار أحداثاً وقعت فى الماضى - كما كان الشأن فى ألف ليلة وليلة - بل تتنبأ بأحداث سوف تقع فى المستقبل، والعلاقة التى تربطها هنا بشهريار ليست علاقة الخوف - كما كانت هناك - بل الحب، والسلطة التى تمارسها شهرزاد على شهريار ليست قائمة على غواية التشويق - كما كان فى ألف ليلة - بل على القناعة العقلية والوعى والقبول والإدراك والإرادة الحرة، فشهرزاد التى صنعها طه حسين لا تعمل على تنويم شهريار بل على إيقاظه، " إنها - كما يقول طه حسين - هاديته إلى التصوف ومرشدته إلى الحقائق العليا وإلى عالم المعرفة الذى تطمح إليه نفس الإنسان"(١) ولذلك فإن (شهريار) طه حسين تطور على يدى شهرزاد، بخلاف شهريار ألف ليلة، فقد أصبح على يدى طه حسين إنساناً، لأن شهرزاد بعثت فيه المقومات الإنسانية الحقيقية، لقد صور طه حسين روح شهريار كأنها ماتت تحت وطأة القهر والاستبداد السياسى والاجتماعى، ثم بعثت فيه الروح عن طريق الوعى والحرية، بعد هذا يمكن القول بأن رواية (أحلام شهرزاد) امتداد لألف ليلة وليلة وفى الوقت نفسه تمرد عليها، تكونت فى رحمها وفى الوقت نفسه نفى لها، يكمن فى طياتها هم الحاضر وعبق الماضى، فيها السحر وفيها الواقع المعيش فى القرن العشرين.

فإذا انتقلنا إلى قصة الأيام فإننا نجدها أيضاً تشبه ألف ليلة وتعارضها فى وقت واحد، ولكن بشكل أكثر دقة وتعقيداً مما وجدناه فى أحلام شهرزاد، ففى ألف ليلة وليلة راويان أو أكثر، أحدهما راو

عليم يكتب لنا - نحن القراء - الحكايات ويرسم الشخصيات ومنها شخصية شهرزاد، والثانى هو شهرزاد نفسها (الراوى المشارك) وهى تقص على شهريار، وكذلك يصنع طه حسين من شخصيته شخصين أحدهما الراوى العليم الذى يقص علينا نحن، والفتى الراوى المشارك الذى يتطور صوته مع تطور الأحداث، وشهرزاد فى ألف ليلة فتاة مثقفة تحكى لشيخ متسلط، أما فى الأيام فالراوى شيخ مثقف مجرب يحكى لفتاة غريرة هى ابنته، كما أن اختيار طه حسين لاسم الأيام يوحى بالتناص مع الليالى، واسم الأيام يوحى بالتجربة العقلانية العملية التى تلائم صوت الراوى الرجل (أيام العرب فى الجاهلية تعنى قصص وقائعهم الحربية) أما اسم الليالى وزمان القص فيها فيوحى بالراحة والسحر والخيال والأحلام، وهو ما يلائم الصوت الأنثوى، والعلاقة التى تربط بين الراوى (شهرزاد) فى ألف ليلة والمروى عليه (شهريار) هى الخوف، أما العلاقة التى تربط بين الراوى (طه حسين) وبين (المروى عليه) ابنته فهى الحب والعطف والحنان.

فإذا انتقلنا إلى مستوى أعمق من الموازنة بين النصين فإننا نلاحظ أن قصة الأيام وكذلك كل أعمال طه حسين تندرج فيما يسمى فى الأدب العربى بـ " الأمالى " وهذا النوع من التأليف يعتمد على صوت المؤلف لا قلمه، ثم يتحول هذا الصوت بواسطة إنسان آخر إلى كتابة، وفى الأدب العرب نماذج كثيرة جداً من هذا النوع، فبالإضافة إلى كتب الأمالى الكثيرة فى الأدب العربى نجد كتاب " الإمتاع والمؤانسة " لأبى حيان التوحيدى، وكتب أبى العلاء المعرى،

وكتب المجالس وغيرها، ويتميز هذا النوع بما يسمى بالأدب الشفاهى، لأن الإستراتيجية التى يتبعها هؤلاء الكتاب استراتيجية كتابية فى المقام الأول.

أما ألف ليلة وليلة فعلى الرغم من أنها أدب مكتوب منذ البداية فإننا نلاحظ أن الإستراتيجية التى تبنتها هى استراتيجية شفوية، فهى أقاويل منسوبة إلى راو حكاء هو شهرزاد وتستخدم ملامح الأدب الشفاهى، وعلى هذا فإن كلاً من الأيام وألف ليلة وليلة تقع فى منطقة وسطى بين الأدب الشفاهى والأدب الكتابى، وفى الوقت نفسه فإنهما متقابلتان، الأيام شفوية فى ظل إستراتيجية كتابية، وألف ليلة مكتوبة فى ظل استراتيجية شفاهية، وهنا سوف نخرج من الثنائية التقليدية القائمة على " الشفاهى - الكتابى " ونتطرق إلى أعمال هجينة أخذت من هذا وذاك.

وهنا تواجهنا أول مشكلة تتعلق بمفهوم الاستراتيجية التعبيرية، وكذلك الترجمة من المنطوق إلى المكتوب أو من المكتوب إلى المنطوق، فليس كل ما يقال يمكن أن يكتب أو يصور، وليس كل ما يكتب أو يصور يمكن أو يوصف أو يقال، ولهذا فإن كلاً من الحكى الشفوى والرسم الكتابى، ليس مجرد وسيلتين بل هما إستراتيجيتان، تستدعى كل منهما نمطاً خاصاً من البناء الفكرى، وطرقاً خاصة فى التعبير، إلى درجة يمكن معها - مع بعض التجاوز - تشبيه عملية التحويل التى تتم بينهما بالترجمة من لغة إلى أخرى، فإحداهما مكانية والأخرى زمانية.

وقد كان طه حسين على وعى تام بهذه الحقيقة، فهو يحكى لنا فى قصة " الأيام " تجربة طريفة تبين صعوبة الترجمة بين

الإستراتيجيات التعبيرية، وذلك عندما حاولت زوجته أن تقرأ له عملاً بصريًا خالصاً وهو خريطة بلاد اليونان، فقد حاولت أن تترجم هذه الخريطة إلى لغة منطوقة يسمعها بأذنيه، فلم تفلح، لكنها استطاعت أن توصلها له عن طريق استراتيجية التجسيم التى تدرك باللمس وليس عن طريق الأذن أو العين، يقول طه حسين: " وكان تاريخ اليونان هو الموضوع الذى اختاره صاحبنا لدروسه فى هذه الأيام ولا سبيل إلى الأخذ فى درس التاريخ إلا إذا قُدِّمَ بين يديه وصف جغرافى للبلاد التى يدرس تاريخها " ثم يقول: " أرادت زوجه رأى زوجة طه حسين أن تفهمه الوصف الجغرافى لبلاد اليونان فأخذت قطعة من الورق وصاغتها فى شكلها على نحو ما صاغت الطبيعة تلك البلاد، ثم أرادت أن تصور ما فى هذه البلاد من الجبل والسهل الذى يضيق حيناً ويتسع حيناً، ومن البحار التى تأخذها من أكثر جهاتها، فصورت ذلك بارزاً فى هذه القطعة من الورق ثم أخذت يد الفتى وجعلت تمرها على هذه الورقة بعد أن افترضت معه أنها تبدأ من الجنوب وتمضى إلى الشمال، وتنحرف مرة إلى الشرق ومرة إلى الغرب لتبين له مواقع البحر، ولتبين له الأماكن التى تضيق حيناً وتتسع حيناً، والتى كانت تقوم فيها المدن القديمة، وما زالت به حتى فهم ذلك حق الفهم وأعاده عليها فاطمأنت إليه".(٢)

ومن ثم فإننا نلاحظ أن الراوى فى أيام طه حسين رغم علو صوته وتنغيم مقاطعه وطريقة أدائه الشفوى يستخدم الاستراتيجية الكتابية، حيث يمتزج الراوى الخارجى (المؤلف) بالراوى الضمنى، ولذلك فإن دوره فى السرد هو دور الكاميرا أو المسجل أو زاوية

الرؤية التى ترصد المشاهد المكانية المتتابعة بدقة وترسم لها لوحة أو صورة مؤثرة نابضة بالوجدان ومشبعة بلون عدسة الكاميرا الرمادية أو السوداء أو الوردية ومتأثرة بالمسافة التى تفصل بينها وبين الحدث المصور، ولذلك تبدو قصة (الأيام) كأنها لوحة مكانية كبيرة ترسم صوراً حية وممتدة لحياة طه حسين (الفتى) منذ مولده حتى الساعة التى كتبها فيها.

لا أقصد هنا أن الكاتب الذى يتولى كتابة ما يمليه طه حسين هو الذى استخدم الإستراتيجية الكتابية، بل أقصد أن طه حسين نفسه بحكم ثقافته وظروف عصر الكتابة الذى ينتمى إليه استخدم الإستراتيجية الكتابية، رغم أن أداءه شفوى ومداركه غير بصرية، ولذلك نجد وصفه للوقائع ليس حكيًا خالصاً بل تصويراً وجدانيًا حيًا أو رسماً للوحات متنوعة الألوان والأشكال والخطوط وإن كانت مرسومة بأدوات صوتية حركية، مثال ذلك هذا المشهد المؤثر الذى رسمه لمشهد موت أخيه الأكبر طالب الطب أثناء اجتياح وباء الكوليرا للأراضى المصرية سنة ١٩٠٢، والذى يقوم شاهداً على مقدرة الأديب المبدع على تحويل وسائل الإدراك، هذه المقدرة التى تجعلنا نرى بآذاننا ونسمع بعيوننا ونحس بعقولنا، يقول طه حسين فى هذه اللوحة:

" انصرف الطبيب من الحجرة يائساً، وكأنه قد أسر إلى رجلين من أقرب أصحاب الشيخ إليه بأن الفتى يحتضر، فأقبل الرجلان حتى دخلا الحجرة على الفتى ومعه أمه، ظهرت فى هذا اليوم لأول مرة فى حياتها أمام الرجال.

والفتى فى سريره يتضور، يقف ثم يلقى بنفسه، ثم يجلس ثم يطلب الساعة، ثم يعالج القىء، وأمه واجمة، والرجلان يواسيانه وهو يجيبهما: لست خيراً من النبى. أليس النبى قد مات! ويدعو أباه يريد أن يواسيه فلا يجيبه الشيخ. وهو يقوم ويقعد ويلقى بنفسه على السرير مرة أخرى ومن دون السرير مرة أخرى، وصبينا منزو فى ناحية من هذه الحجرة. واجم كئيب دهش يمزق الحزن قلبه تمزيقاً.

ثم ألقى الفتى نفسه على السرير وعجز عن الحركة وأخذ يئن أنيناً يخفت من حين إلى آخر. وكان صوت هذا الحنين يبعد شيئاً فشيئاً. وإن الصبى لينسى كل شئ قبل أن ينسى هذه الأنة الأخيرة التى أرسلها الفتى نحيلة ضئيلة طويلة ثم سكت. فى هذه اللحظة نهضت أم الفتى وقد انتهى صبرها".(٣)

أما الراوى فى ألف ليلة فإنه حكاء مرسوم حسب الإستراتيجية الشفوية ذات الصبغة الزمانية رغم أنه كتابى، ولذلك فإننا نستطيع التفرقة منذ البداية فى الليالى بين راويين أحدهما بمثابة الإطار، وهو غير معلوم المكان أو الزمان يحكى الآن لجمهور غير محدد المكان أو الزمان (وهذا مظهر كتابى)، لكن الحقيقة أن دور هذا الراوى ضئيل إذا ما قيس بدور الراوى الآخر، إذ ينحصر هذا الدور فقط فى تقديم الراوى الآخر (شهرزاد) الراوى الداخلى المحدد الملامح الذى يحكى لمتلق محدد الملامح أيضاً وهو شهريار (وهذا مظهر شفاهى) هذا الراوى الثانى الشفاهى هو البطل وهو المسيطر على عالم الحكى بل هو محور إستراتيجية النص كله، وفى الوقت نفسه فإن الجمهور (شهريار) هو الذى يوجه الحكى كما فى الخطاب الشفاهى، والدليل

على ذلك أن شهرزاد رغم أنها ذكية عاقلة تفكر تفكيراً منطقياً أشبه بالتفكير العلمى فإنها لم تستخدم البرهان أو المنطق كما استخدمه أبو حيان التوحيدى مثلاً فى الإمتاع والمؤانسة وفى الهوامل والشوامل بل تستخدم الحكى الخرافى الذى يستهوى شهريار ويتلاءم مع عقليته السلطوية المتخلفة ثم تدور بالحكى بعد ذلك حيثما دار.

الإستراتيجية التى صيغ على أساسها راوى طه حسين فى الأيام إذن هى استراتيجية كتابية تعتمد على الأثر أو الفعل المنقطع الذى يخلف أثراً، والذى يشبه رسوم الديار بعد مغادرة أصحابها للمكان (فقد شبه الشعراء الجاهليون الأطلال بالكتابة) أما الإستراتيجية الشفاهية فهى أداء عضلى لا يعتمد على اللسان فقط بل تشترك كل أعضاء الجسم فى أداء الدلالة، فهو أقرب لفن التمثيل أو للخطاب المعتاد فى الحياة المعيشة.

أما القضية الثالثة فتتمثل فى التساؤل عن مدى تأثير استخدام استراتيجيات التعبير على بناء السرد، هل يختلف بناء السرد المكون من لغة وشخصيات ومكان وزمان وأحداث وحبكة وصراع وغير ذلك، إذا ما اختلفت الإستراتيجيات التعبيرية؟

لقد أفاضت الدراسات التى عنيت بالتفريق بين الأدب الشفاهى والأدب الكتابى فى تحديد الملامح التى يتميز بها كل منهما، من حيث الأسلوب، ومن حيث الفردية والجماعية، ومن حيث الإحكام والتفكك، ومن حيث أنماط الشخصيات والأحداث، وغير ذلك، لكننا هنا فى معرض حديثنا عن الراوى فى الأيام وفى ألف ليلة بإزاء ظاهرة

مهجنة، ظاهرة تجمع بين الشفاهية والكتابية، الأولى أمالٍ منطوقة حسب استراتيجية كتابية، والثانية نصوص مكتوبة تتبع استراتيجية شفاهية، وهما يختلفان عن نوعين آخرين ربما يتوهم البعض أنهما ينتميان إليهما، وهما النص المكتوب الذى يقرأ، والحديث الشفوى الذى يكتب.

لدينا إذن ستة أنواع:

١- الأدب الشفوى الخالص مثل السير الشعبية التى تؤدى على ألسنة الرواة.

٢- الأدب الشفوى الذى سجل كتابة، مثل الكتب التى حوت السيرة الهلالية.

٣- الأدب المكتوب، مثل الروايات والقصص القصيرة.

٤- قراءة الأدب المكتوب، كأن يقرأ أحد العارفين بالقراءة رواية أو قصة قصيرة على مسمع إنسان لآخر.

٥- أدب مكتوب منذ البداية، لكنه يستخدم إستراتيجية شفاهية، كما هو الشأن فى ألف ليلة، إذ إن ألف ليلة لم تكن تنشد، فطابعها سرى لا يعتمد على الإفشاء - كما هو الحال فى السير الشعبية - بل هى مكتوبة منذ البداية فى الظلام، وموجهة لمتلق قارئ يطلع عليها فى السر.

٦- أدب الأمالى، وهو أدب منطوق فى البداية، لكنه يستخدم استراتيجية كتابية، كما فى كتابات طه حسين وأبى العلاء وكتب الأمالى العربية.

إننا نلمح سمات التهجين بين الكتابة والشفاهية واضحة فى

الشكلين الأخيرين، وأكثر ووضوحاً فى كل كتب الأمالى العربية وبخاصة فى الأيام، فطه حسين يسمى كتابه "حديثاً"(٤)، وتشيع فى النصوص التى تنتمى إليهما ظاهرة الاستطراد، وقطع الحديث بحديث آخر، ثم العودة إليه أو نسيانه، مما أدى إلى تفكك البناء، والاستشهاد بمحفوظ الراوى من النصوص أو الأقوال السابقة، ولعل شيوع هذه الظواهر هى التى أدت إلى تفكك بناء المؤلفات العربية القديمة.

هناك ظاهرة أخرى جديرة بالملاحظة فى معرض الموازنة بين طه حسين وشهرزاد، لأنها ظاهرة تحتوى مفارقة، فطه حسين متأمل بطبيعته والتأمل يلائمه الصوت لا الرؤية لأن التأمل أميل إلى التجريد وأقرب للزمان، لأن الزمان مجرد بخلاف المكان فإنه تشخيص، أما العصر الذى ينتمى إليه طه حسين والذى حتم عليه استخدام الاستراتيجية الكتابية فهو عصر يجنح للصورة، والصورة حسية تعتمد على الرؤية البصرية المكانية، ولذلك حاول طه حسين أن يوفق بين الظاهرتين عن طريق استخدام الصورة بوصفها شرحاً للفكرة، يتأمل الواقعة أولاً ثم يأتى بالمشاهد البصرية والحركية والموسيقية المؤثرة للتدليل عليها أو إثباتها، ومن ثم جاء المكان بوصفه خادماً للزمان، وجاءت الصورة بوصفها تابعاً للفكرة، وجاء التشخيص والتجسيم الحسى بوصفهما ذيلين للتجريد.

الراوى فى الأيام مزدوج السرد، يجمع بين التجريد والتشخيص دون أن يمزج بينهما، بل يجعل التشخيص تابعاً للتجريد، فهو يذكر الفكرة أو الصفة أولاً بطريقة تقريرية صريحة، ثم يأتى لها بنماذج

حسية يدلل بها على صدق هذه الفكرة أو يثبت تحقق هذه الصفة، يفكر ثم يتخيل ما فكر فهى، فهو مثلاً يقول عن الصبى: " على أنه كان يجد فى هذه الدنيا الضيقة القصيرة المحدودة من كل ناحية ضروباً من اللهو والعبث تملأ نهاره"(٥) ثم يتبع هذا التقرير بقصص ومواقف يفصل فيها ما أجمله فى هذا القول، وفى موضع آخر يقول عن الصبى أيضاً: " وكان من أول أمره طلعة لا يحفل بما يلقى من الأمر فى سبيل أن يستكشف ما لا يعلم، وكان ذلك يكلفه كثيراً من الألم والعناء"(٦) ثم يأتى بعد هذا التقرير بحكايات يوضح فيها مصداقية ما صرح به، فيحكى عن محاولاته الأكل بيديه معاً على النقيض مما ألفه الناس فى حياتهم المعتادة، وهكذا يبدأ طه حسين كل مقطع سردى بعبارة تقريرية تكون بمثابة التلخيص الإجمالى لما سوف يرويه من مواقف وقصص، وهذا التكنيك السرى مظهر من مظاهر التزاوج الفنى بين إستراتيجيتى الصوت والكتابة، وغلبة الثانية رغم عدم القدرة على التخلص من الأولى.

على النقيض من ذلك نجد أن أسلوب شهرزاد فى الليالى صوتيًا حكائيًا، لم يستطع أيضاً أن يتخلص من الملامح الكتابية، غير أن الحسية الطاغية على مزاج شهرزاد جعلت حكيها يقترب من التشكيل المكانى وهذا أمر مألوف فى الفنون، إذ إن فن الموسيقا صوتى زمانى لكنه عندما يغرق فى الزمانية إلى غايتها فإنه يجسم المكان، ولذلك فإننا يمكن أن نتخيل صوراً بصرية عندما نستمع إلى السيمفونية الجميلة، وبالمثل فإن اللوحة الفنية ذات طابع مكانى لكننا يمكن أن نحس فيها بسماع الإيقاع، إن شهرزاد فى الليالى فنانة

مصورة لا تعنى بالتجريد أو التأمل بل بالإغراق فى الحكى المحسوس إلى درجة يمكن من خلالها أن نتصور المكان كأنه لوحة مرسومة بالألوان، وإذا جاء التأمل أحياناً فإنما يأتى تابعاً للحس، ولذلك كانت لوحاتها رغم أنها ترسمها بلسانها أقرب إلى الحس الذى هو سمة الفن الخالص.

وإليك هذا المشهد الذى ورد فى الليلة السابعة والعشرين بعد المائة ويصور حالة الفزع والحزن التى أصابت السلطان ضوء المكان وحاشيته، عندما علم بمقتل أخيه على يدى العجوز الكافرة سواهى ذات الدواهى: " فعند ذلك استيقظ السلطان. ضوء المكان. وسأل عن الخبر. فقيل له إن شركان. أخاك والغلمان مقتولون فقام مسرعاً إلى أن دخل الخيمة، فوجد الوزير دندان يصيح، ووجد جثة أخيه بلا رأس فغاب عن الدنيا وصاحت كل العساكر وبكوا وداروا حول ضوء المكان ساعة حتى استفاق، ثم نظر إلى شركان وبكى بكاء شديداً وفعل مثله الوزير ورستم وبهرام، وأما الحاجب فإنه صاح وأكثر من النواح، ثم طلب الارتحال لما به من الأوجال".(٧)

موضوع هذا المشهد يشبه المشهد السابق الذى اقتبسناه من قصة الأيام، فكلاهما يصور موقفاً يتفجع فيه الأهل على مفقود لهم، لكن سرد المشهدين يختلف فى طريقة تدخل الراوى وفى استراتيجيات التعبير التى يتبعها فى الوصف، بالشكل الذى تحدثنا عنه، فقد كان طه حسين فناناً يقول ما يمكن أن يكتب بل صنع عيناً راصدة حولت الواقعة إلى مشهد فنى، أما مبدع أو مبدعو ألف ليلة فقد كتبوا ما يمكن أن يحكى، بل رسموا بأقلامهم راوية ذات لسان

ساحر تلبسته شياطين الحكى، طريقان متشابهان وفى الوقت نفسه مختلفان، لكنهما ينتهيان عند غاية واحدة، فهل يمكن القول بعد كل ذلك بأن راوى طه حسين فى قصة الأيام حدث بينه وبين راوى ألف ليلة وليلة شكل من أشكال التناص، وأن طه حسين حاول بأيامه أن يعارض شهرزاد بلياليها.

حديث عيسى بن هشام لـ "محمد المويلحى"

محمد المويلحى:

ولد الأديب والمفكر المصرى محمد بن إبراهيم بن عبد الخالق المويلحى بالقاهرة سنة ١٨٥٨ من أسرة ميسورة، اشتهرت بتجارة الحرير، بل كان الجد الأكبر للمويلحى كبيراً للتجار بالقاهرة، ولقبت الأسرة بـ (المويلحى) نسبة إلى ميناء المويلح الذى يقع على ساحل البحر الأحمر بالجزيرة العربية والتى تنتمى جذور هذه الأسرة إليها.

تعلم محمد المويلحى بطريقتين أرستقراطيتين:

الطريقة الأولى: نظامية، حيث ألحقه والده فى صباه بمدرسة الخرنفش التى كانت تديرها طائفة الجيزويت، وكانت مخصصة لأبناء الخديوى وأبناء الأمراء والأثرياء.

والطريقة الثانية: التعليم الحر فى منزل الأسرة، إذ استقدم له والده عدداً من كبار المعلمين، مثل الشيخ أحمد قطة العدوى مدير

المطبعة الأميرية ليعلمه اللغة العربية، وأحمد إسماعيل بك مدير دار المعلمين العليا ليعلمه الفرنسية. بالإضافة إلى ما تعلمه على يدى والده، وما تعلمه من قراءاته الحرة فى الكتب التى كان يوفرها له والده.

ومن الغريب أن إبراهيم المويلحى (والد محمد المويلحى) كان صديقاً للخديو إسماعيل، وكان صديقاً لجمال الدين الأفغانى وتلاميذه فى وقت واحد، رغم ما كان بين الطرفين من تنافر، وكان إبراهيم المويلحى رفيقاً للخديوى إسماعيل وسكرتيره الخاص فى منفاه فى إيطاليا ومعلماً لولده (فؤاد) الذى أصبح ملكاً بعد ذلك على مصر، وفى الوقت نفسه كانت علاقته بالآستانة علاقة غامضة. وكان محمد المويلحى كذلك صديقاً لعبد الله النديم وإبراهيم اللقانى وهما من دعاة " مصر للمصريين " وصديقاً لأعضاء من " الحزب الوطنى " وكانت علاقته بالباب العالى طيبة، فقد عمل بعد عودته من اسطنبول مساعداً لعارف بك الماردينى السكرتير الخاص للمندوب العثمانى فى القاهرة، وعمل بعد ذلك مستشاراً سياسيًا للخديوى عباس حلمى.

لكن من المؤكد أن علاقة كل من محمد المويلحى ووالده بالانجليز لم تكن طيبة، فقد حكم البريطانيون على محمد المويلحى بالإعدام إثر اتهامه بتوزيع منشورات ضد البريطانيين إبان مقاومة الاحتلال أثناء الثورة العرابية، ثم عفا عنه بعد ذلك بوساطة من بطرس غالى، ثم لحق بوالده الذى كان فى معية الخديوى إسماعيل فى إيطاليا، وتعلم هناك اللغة الإيطالية واللاتينية، وصحب جمال الدين الأفغانى ومحمد عبده فى باريس، وشاركهما فى إعداد صحيفة " العروة الوثقى "

التى كانت تحرض الوطنيين على الثورة على الاحتلال البريطانى " وزار بريطانيا وأقام فترة فى الأستانة، أتيح له خلالها الاطلاع على الآداب التركية ومخطوطات الأدب العربى، وقد نسخ فى هذه الفترة رسالة الغفران للمعرى ورسائل الجاحظ وغيرهما، وبعد عودته من الأستانة كان يحضر ندوات الصالون الفكرى والسياسى الذى كانت تديره الأميرة نازلى فاضل ابنة شقيق الخديو إسماعيل، وكان يحضر هذا الصالون بطرس غالى ومحمد فريد ومحمد عبده وسعد زغلول وعلى يوسف وقاسم أمين وغيرهم من رموز حركة الإصلاح الوطنى كما كان يحضره بعض الضباط الإنجليز.

كتب محمد المويلحى العديد من المقالات الاجتماعية والأدبية فى الصحف والمجلات التى كان ينشر فيها مقالاته أحيانا باسمه وأحيانا أخرى باسم مستعار، وشارك والده فى إصدار صحيفة مصباح الشرق التى كانت تصدر منذ ١٨٩٨ حتى سنة ١٩٠٣ وكتب فيها مقالاته التى أطلق عليها اسم " فترة من الزمن " والتى كانت مادة لقصة " حديث عيسى بن هشام ".

هذه الفترة التى نشأ وترعرع فيها محمد المويلحى كانت فترة حافلة بالقلاقل فى مصر، مليئة بالكوارث، زاخرة بالتقلبات العنيفة، امتزجت فيها كل المتناقضات الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وهذه سمة مراحل التحول فى حياة الشعوب، تتوافر فيها حرية مطلقة قد تصل إلى درجة الفوضى، وتستحكم فيها سطوة القمع إلى درجة تتعدى حدود التصرفات الإنسانية، أحكام بالإعدام هنا بلا محاكمات، وبراءات تصدر هناك بلا مبررات منطقية، تربة

خصبة للبطولات والآداب الرفيعة والثقافات المتنوعة، وتربة خصبة أيضا للخيانات والعلاقات المريبة والآداب الهابطة

فى ظل هذه البيئة عاش محمد المويلحى وتعامل مع التيارات السياسية والثقافية المختلفة، وظهرت آثار هذه البيئة على اتجاهاته السياسية والثقافية والأدبية، فمن حيث التصنيف السياسى كان محمد المويلحى ذا ميول تتفق مع دعاة الجامعة الإسلامية، وهو اتجاه ذو شقين: أحدهما عثمانى الهوى، وثانيهما إصلاحى يتفق مع آراء جمال الدين الأفغانى ومحمد عبده، لكننا نرى محمد المويلحى فى حياته الظاهرة وحياته الأدبية متأرجحا بين الاتجاهين، مما يجعل الباحث متحيرا حول انتمائه الحقيقى فهو يبدو فى حياته العملية مواليا لأبناء محمد على وأحفاده، بينما نراه فى حديث عيسى ابن هشام يسخر من أسرة محمد على، وهى من الأجزاء التى اضطر إلى حذفها فى الطبعة الرابعة للحديث سنة ١٩٢٧م، نراه وطنيا يوزع المنشورات الثورية إبان الثورة العرابية ويشارك الأفغانى ومحمد عبده فى تحرير العروة الوثقى بينما كانت له علاقات طيبة مع الخديوى، ويتعامل بود مع الباب العالى، مما دفع بعض الباحثين إلى الارتياب فى حقيقة انتماءاته هو ووالده، لكن القراءة المتأنية لأعمال محمد المويلحى الأدبية كانت متفقة مع ما كان ينادى به جمال الأفغانى والشيخ محمد عبده.

على أية حال فإن محمد المويلحى انزوى عن الأنظار بعد انتهاء ولاية عباس الثانى وبعد موت والده سنة ١٩٠٦، ولم يظهر له من الأعمال الكبيرة إلا هذا العمل الرائد الذى أطلق عليه اسم (حديث

عيسى بن هشام أو فترة من الزمن) وظل ينقح فيه فى طبعاته المتوالية حتى وفاته سنة ١٩٣٠ .

حديث عيسى بن هشام:

هو الاسم الذى اشتهرت به تلك القصة التى أخرجها محمد المويلحى سنة ١٩٠٧ وانتقى فيها مجموعة من مقالاته القصصية التى سبق له أن نشرها متتابعة فى صحيفة " مصباح الشرق " تحت مسمى " فترة من الزمن " فى الفترة من ١٧ من نوفمبر سنة ١٨٩٨ حتى أخر سنة ١٩٠٠، وقد حظيت هذه القصة منذ ظهورها مجمعة فى كتاب سنة ١٩٠٧ تحت عنوان " حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن "حتى الآن باهتمام كبير من النقاد ومؤرخى الأدب، فقد طبعت مرات عديدة، منها أربع طبعات فى حياة المؤلف (١٩٠٧ - ١٩١٢ - ١٩٢٣ - ١٩٢٧) ولا يكاد يخلو كتاب أو بحث عن تاريخ الرواية العربية أو تاريخ القصة العربية القصيرة دون الإشارة إليها، ويعدها كثيرون البداية الحقيقة للرواية العربية، بل يعدها علماء الاجتماع والمؤرخون وثيقة مهمة تكشف بصدق صورة التحول الكبير الذى شهده المجتمع المصرى بعد الاحتلال البريطانى لمصر، ومع ذلك الاهتمام أو بسبب هذا الاهتمام اختلف النقاد ومؤرخو الأدب فى تقدير قيمتها الفنية وفى حداثة منهجها وتقليديته، كما تنازعوا فى نسبتها إلى الجنس الأدبى الذى تنتمى إليه.

فـ " عباس محمود العقاد " يقول: " فى هذا الكتاب التقى نمطان من الكتابة غير قريبين، وهما نمط الكتابة العربية التى كانت تتخذ المقامة مثلها الأعلى فى بلاغة المنثور، ونمط الكتابة الأوربية التى تعنى بالنقد الاجتماعى ووصف المشاهد والأحوال".(٨)

ويحيى حقى يرى أنها " عبارة عن مقامات فى العصر القائم "أو" قنطرة تصل بين الشكل فى الماضى وبين موضوع اليوم"[٩] وأنها الخطوة المنطقية الأولى فى سبيل كتابة القصة الفنية، لكنها فى ذاتها ليست قصة فنية، لأنك - حسب قوله - لا تكاد تقرأ أولى صفحاتها وتتبين منهجها حتى لا يضيرك أن تقف عند نهاية الفصل، إذ يتم لك علم بموضوع معين وليس هذا - كما يقول - شأن القصة كما ورد من الغرب.[١٠]

ويصفها محمود حامد شوكت أيضا بأنها " مقامات" ويعلل ذلك بأن " الوصف عند المويلحى لا يرمى إلى التحليل الواقعى المتصل بالتطور القصصى للحوادث وإنما يقوم على استرسال لغوى تتوافر فيه الصور الحسية الشائقة والسجع والمحسنات".[١١]

ويقول عنها محمد مهدى علام: " إن الباشا إذ يخرج إلى دنياه الجديدة ويساير عيسى بن هشام فى طرقها وطرائقها يذكرنى بما كتبه وليم موريس فى كتابه "أخبار لا مصدر لها " عندما يقص علينا قصة فيها شبه بهذه، ففيها رجل بعث إلى إنجلترا بعد نحو مائتى سنة من عصره ويشاهد فيها من التغيرات ما يدهشه ويأخذ بلبه، غير أن الفرق بين الكتابين أن وليم مورس نقل صاحبه إلى عصر مستقبل لم يأت بعد وصور الحياة فيه على أنها فردوس أرضى"[١٢] ثم يقول: "على أن الأقرب أن نشبه كتاب المويلحى بالمقامات فى الأدب العربى بل لست أشك أن المقامات مقامات الحريرى ومقامات بديع الزمان هى مصدر وحيه".[١٣]

أما محمد غنيمى هلال فيرى أن حديث عيسى بن هشام كائن فنى هجين، امتزجت فيه عناصر من فن المقامة مع عناصر من

القصص الفنى الغربى، فقد أخذ المويلحى - كما يرى - من المقامة البطل والراوى والعناية باللغة والأسلوب والمخاطر المتلاحقة التى تربط بينها شخصية البطل التى تتصل بشخصيات متعددة، وأخذ من القصص الغربى تنوع وتسلسل الحكاية ولمحات من التحليل النفسى فى صراع الشخصيات مع الحوادث ومن النقد الاجتماعى لعهد جديد تصطرع فيه القيم التقليدية مع الوعى الاجتماعى الوليد.(١٤)

لكن عبد المحسن طه بدر وعلى الراعى يطلقان على حديث عيسى ابن هشام مصطلح (رواية)، فعبد المحسن طه بدر يدرجه ضمن ما أطلق عليه " الرواية التعليمية " فى مقابل ما أسماه "رواية التسلية " و" الرواية الفنية " ويرى أنه امتداد وتطوير للتيار القصصى التعليمى الهادف الذى بدأه الطهطاوى فى " تخليص الإبريز فى تلخيص باريز " وسار عليه على مبارك فى " علم الدين " ويرى أن " حديث عيسى ابن هشام " يمثل الجناح الآخر لحركة الإحياء والبعث فى الأدب العربى، فإذا كان شعر محمود سامى البارودى يتبوأ مكان الريادة فى حركة الإحياء الشعرى فإن حديث عيسى بن هشام يمثل الإحياء والبعث القصصى، وكلاهما كان بمثابة حركة المقاومة الثقافية ضد التدخل الأجنبى والغزو الاستعمارى عن طريق إحياء التراث، لكن إحياء الفن القصصى لم يكن بالعودة إلى القديم مثل إحياء الشعر، بل عن طريق تحويل وظيفة القصص إلى الإصلاح الاجتماعى ونقد المظاهر الغربية الدخيلة والبحث فى التراث عن شكل ملائم يقترب من الفن القصصى الغربى وهو المقامة، ويرى عبد المحسن طه بدر

أن العناصر الفنية فى عمل المويلحى كانت هى الغالبة على العناصر التعليمية بخلاف ما هو الحال عند الطهطاوى وعلى مبارك، فالمويلحى عنده يتميز بالأسلوب التصويرى الذى يختلف عن الأسلوب التقريرى الجاف فى المقامات، ويتميز أيضا بدقة الملاحظة، وإيجاد نوع من الترابط بين أجزاء الحديث، وهذا ما لم يكن متوافرا فى المقامة، ولذلك فإن عبد المحسن طه بدر، يرى أن الحديث قد فارق المقامة واقترب من القصص الساخر الذى كان يكتبه عبد الله النديم، والذى كان إرهاصا لظهور الرواية الفنية، وأما المقامة فيرى أنها أقرب للقصة القصيرة، يقول: " إن مجال المقارنة بين المقامة وبين القصة القصيرة أوسع من مقارنتها بالرواية، والرواية التعليمية فى القرن التاسع عشر"(١٥) ومع كل هذا فإن عبد المحسن طه بدر لا يرى أن حديث عيسى بن هشام رواية فنية، بل رواية تعليمية، ويرجع ذلك عنده لعدة أسباب، هى:

- أن المويلحى لم يكن يقصد كتابة رواية فنية، وإنما كان يريد أن يشرح أخلاق أهل العصر وأطوارهم وأن يصف ما عليه الناس فى مختلف طبقاتهم من النقائص التى يتعين اجتنابها(١٦)، فالهدف الأساسى الذى يعد بمثابة المحور فى حديث عيسى بن هشام هدف نفعى عملى هو نقد المجتمع.(١٧)

- ومن ثم فإن الطريقة التى ارتبط بها حديث عيسى هشام بالواقع الاجتماعى تختلف عن طريقة الربط الواقعى فى الرواية الفنية، والرواية الفنية ترتبط بالواقع لتوهم بالصدق ولتوحى بالحقيقة الواقعية، أى أنها تتعامل مع الواقع باعتباره عنصرا تكنيكيا فنيا،

أما حديث عيسى بن هشام فترتبط بالواقع بهدف إصلاحه، ومن ثم فإن الواقع فيها هو الواقع المعيش، والمعالجة فيها تتناول الواقع الفعلى، فالواقع فى الرواية الفنية مجرد إطار تكنيكى يخدم العالم المتخيل فى خدمة الواقع.[١٨]

– أن المويلحى لم يعالج تقنية الحلم ولا تقنية بعث الموتى من قبورهم معالجة روائية واقعية فنية، فلا يظهر فى الحديث ذلك الطابع الفنى الواقعى الذى يميز الأحلام فى فوضاها وعدم انتظامها وتدفق صورها مما يوحى بأن المؤلف " لم يلجأ إلى الحلم إلا لكى يقدم تبريرا لبعث الباشا من موته[١٩] ولم يظهر لنا دهشة الناس بوجود ميت بينهم قد عاد إلى الحياة.[٢٠]

وأما على الراعى فيرى أن " حديث عيسى بن هشام " (رواية فكاهية) أو مجموعة من الاسكتشات الاجتماعية التى تكون رواية على غير الشكل المألوف، رواية من النوع الذى يستخدم أرقى أنواع الفكاهة للوصول إلى غرضه، وأنه مثل طيب من أمثلة كوميديا النقد الاجتماعى[٢١]، فهو رواية – كما يقول – تشغل نفسها بالنقد الاجتماعى عن طريق الفكاهة، ومن ثم فإنه يعد " حديث عيسى بن هشام " البداية الأولى للرواية المصرية[٢٢] ويرى أن البدايات غالبا – كما هو الشأن فى الآداب العالمية – لا توجد بحالة نقية، بل تتصارع فيها شوائب من فنون سابقة، فلا ينكر أن فى الحديث صراعا ملحوظا بين المقامة وفن الرواية، لكنه يرى " أن المقامة لا تغلب على الكتاب إلا فى بداية الفصول، ثم لا يلبث ما فى الفصل من قصة أن يتغلب على القمامة فيصبح الدفع فى اتجاه الرواية أوضح وأحيانا

يكون هذا الدفع من القوة بحيث يحطم السجع ويخرج من إساره إلى طلاقة النثر الحر".(٢٣)

ويشبه على الراعى " حديث عيسى بن هشام" بأعمال أحد رواد الرواية الإنجليزية الأوائل وهو (هنرى فيلدنج) من حيث بدائية الشخصيات وعدم تطورها. كما يرى تشابها بين حديث عيسى ابن هشام وبين أعظم رواية عالمية استخدمت الصيغة الفنية نفسها التى أستخدمها المويلحى، وهى رواية " دون كيشوت " للكاتب الإسبانى (سرفانتس) ثم يعدد كثيرا من جوانب الاتفاق بينهما(٢٤) ويرجع الراعى عناصر الرؤية فى حديث عيسى بن هشام وفى دون كيشوت إلى انقضاض القيم البرجوازية على القيم القديمة الأرستقراطية المنهارة عن طرق استخدام سلاح الفكاهة.

ويذهب رشاد رشدى إلى مدى أبعد مما ذهب إليه على الراعى، إذ يقول: " وقصه " عيسى بن هشام " هى أول قصه تعالج حياة الشعب المصرى بالأسلوب الروائى الأوربى، وبصراحة وواقعية تشبه واقعية كبار كتاب الغرب فى القرن الماضى، مثال تشارلز ديكنز وبلزاك وفلوبير، ورغم أن مؤلفها محمد المويلحى كان كما يبدو أول كتابنا تأثرا بالأدب الغربى إلا أنه حرص على أن يأخذ من كتاب الغرب طريقهم فقط، أما الروح فقد ظلت عربية صميمة، بل وعريقة فى عربيتها أيضا".(٢٥)

وينظر سيد حامد النساج إلى الأمر من زاوية أخرى إذ يرى أن المويلحى انتقد سلوكيات أبناء الطبقة العليا أخلاقيا ولم يسخر منها بل كان متعاطفا معها لأنه واحد منها، أى أنه نظر إليها نظرة

أخلاقية "في حين أنه نظر إلى الطبقات الفقيرة بازدراء واحتقار لأنه لم يشعر بهموم أفرادها ومآسيهم اليومية ولذا فإنه اتخذهم مادة للفكاهة والسخرية".[٢٦]

أما محمد رشدى حسن فى كتابه " أثر المقامة فى نشأة القصة المصرية الحديثة " فيرى أن حديث عيسى بن هشام كان ثمرة لجهود كثيرة سبقته فى تطوير فن المقامة وتطويعها لتتلاءم مع روح العصر الحديث، فالطهطاوى مثلا أدخل عنصرا جديدا امتاز به عن فن المقامة وهو أنه تخلى عن الموضوع التقليدى للمقامات وهو الكدية، كما أنه طوع الأسلوب العربى للتعبير من غير تكلف، أى أن الطهطاوى لم يجعل اللغة فى ذاتها غاية، ويرى أيضا أن تلاميذ الأفغانى من أمثال الشيخ محمد عبده وعبد الله النديم كان لهم الفضل فى تطويع فن القصة فى سبيل الإصلاح الاجتماعى، ومن ثم فإن محمد رشدى حسن يرى أن المواقف التى سجلها المويلحى مواقف واقعية رغم ما فيها من اندهاش ومفارقات.[٢٧]

ويصف أحمد إبراهيم الهوارى " حديث عيسى بن هشام " بأنه " لوحات روائية داخل إطار المقامة وإن طور وظيفتها"[٢٨]

فإذا انتهينا إلى الباحث الأمريكى (روجر ألن) الذى شغله حديث عيسى بن هشام كثيراً وكتب عنه أطرحته التى حصل بها على درجة الدكتوراه من جامعة أكسفورد بإشراف العلامة المصرى محمد مصطفى بدوى سنة ١٩٦٨، فإننا نراه يصف حديث عيسى ابن هشام بأنه "أشهر وأنجح أعمال الأدب العربى الحديث فى بواكيره"[٢٩]، ونراه يقر كثيرا مما انتهى إليه الدارسون السابقون

عليه، لكنه يعنى بصفة خاصة بالمصادر التى أمدت المويلحى في قصته، والتى تكشف عن الموقع الفنى والتاريخى الذى تشغله هذه القصة فى خارطة الأدب العربى الحديث، ويجمل ألن هذه المصادر فيما يلى:

١- المقامات وبخاصة فى صورتها التى نراها عند ناصف اليازجى (١٨٠٠-١٨٧١) فى " مجمع البحرين" ونراها أيضا عند أحمد فارس الشدياق (١٨٠٤-١٨٨٧) فى " الساق على الساق فيما هو الفارياق ".

٢- القصص التى اتخذت من الرحلة إطاراً لها، مثل قصة "تخليص الإبريز فى تلخيص باريز" لرفاعة الطهطاوى (١٨٠١-١٨٧٣) وقصة علم الدين لعلى مبارك (١٨٢٣-١٨٩٣).

٣- الصحافة التى استخدمت القصص الساخر فى النقد الاجتماعى، وبخاصة عند يعقوب صنوع (١٨٣٩-١٩١٢) وعبد الله النديم (١٨٤٥-١٨٩٦).

٤- الدراسات التى كان يكتبها المصلحون الاجتماعيون فى هذه الفترة عن إصلاح المجتمعات عن طريق المقارنات وإظهار العيوب سواء فى مصر أم فى أوربا كما هو الشأن فى كتابات الباحث التربوى الفرنسى " أدمون ديمولان" الذى ترجم له أحمد فتحى زغلول كتابه " سر تقدم الإنكليز السكسونيين " وغيره من الكتب، ومثل النقاش الذى كان يدور فى صالون الأميرة نازلى بين كبار المثقفين المصريين والأجانب.

٥- الأعمال الأوربية التى استخدمت تقنيات مشابهة لتقنيات

حديث عيسى بن هشام، والتى يرجح أن يكون المويلحى قد اطلع عليها، فقد عاش المويلحى فترة من الزمن فى أوربا وكان يجيد عدة لغات أوربية، وذلك مثل استخدام "شكسبير" تقنية عودة الموتى فى "هاملت" واستخدام "هوجو" لها فى "بورجراف"، بل يرى "روجر ألن" أن بين حديث عيسى بن هشام وبين بعض الروايات الأوربية الأحدث شبها قويا، يقول: "ونجد فى أعمال الكاتبين الفرنسيين "فولنى" و"أبوت" تشابهات شديدة مع بعض نواحى كتاب المويلحى".(٣٠)

لا خلاف إذن بين الباحثين الذين تناولوا حديث عيسى بن هشام بالدراسة حول أهميته فى نشأة القصة العربية الحديثة وبخاصة الرواية والقصة حسب المفهوم الغربى الحديث، ولا خلاف بينهم أيضا حول علاقته القوية بفن المقامة العريق فى التراث العربى، فهو من وجهة نظرهم يمثل الحلقة الوسطى أو القنطرة - حسب تعبير يحيى حقى - بين الفن القصصى التقليدى فى التراث العربى والفن القصصى العربى الحديث المتأثر بالقصة الأوربية.

وحديث عيسى بن هشام ليس فى هذا وحيدا، فقد كانت روايات زينب لهيكل وحواء بلا أدم لمحمود طاهر لاشين ودعاء الكروان لطه حسين أيضا قناطر بين الفنون القصصية العربية التقليدية وفن الرواية بالمفهوم الغربى، لكن المناخ الثقافى الذى كتب فيه "حديث عيسى بن هشام" يختلف عن المناخ الثقافى الذى كتبت فيه هذه الروايات، مما جعله يختلف عنها شكلا وموضوعا، فقد أفرزت النهضة العربية الحديثة فى مصر منذ بدايتها بيئتين ثقافيتين مختلفتين:

– البيئة الأولى تنويرية ترى أن نهضة مصر لا تتحقق إلا بالأخذ بأسباب الحضارة الغربية جملة وتفصيلا، بدأ هذا الاتجاه هادئا متزنا منذ الحملة الفرنسية على مصر، وكان يرى الأخذ من الحضارة الأوربية مع الحفاظ على الخصوصية الثقافية الإسلامية، واشتد عود هذا الاتجاه بعودة البعثات من أوربا وانتشار المدارس، وكان فى مقدمته رفاعة الطهطاوى وعلى مبارك، وقد استخدم كل منهما الفن القصصى لفهم عادات وتقاليد الحياة الاجتماعية كما فى " تخليص الإبريز" للطهطاوى، أو لتعليم العلوم الغربية كما فى "علم الدين" لعلى مبارك، وكلتاهما قصة تعليمية تفترض جهل المتلقين بالموضوعات المطروحة، ويقوم الروای / الكاتب فيهما بدور المعلم، وأقرب القوالب القصصية من هذا الشكل هو قصص الرحلات، حيث يروى الرحالة كابن جبير أو ابن بطوطة معلومات طريفة وجديدة عن مناطق نائية يجهلها المتلقى. لكن هذا الاتجاه انقسم منذ عهد الخديو إسماعيل. ثم الاحتلال البريطانى إلى جناحيين.

– الجناح الأول أغرق أصحابه فى التغريب عن وعى بميزات الحضارة الغربية، ومن ثم اشتدت حملتهم على التخلف الحضارى الذى يعانيه المجتمع المصرى، ولهذا صبوا كل اهتمامهم على محاربة العادات والتقاليد الموروثة فى المجتمع المصرى، وبخاصة فيما يتعلق بحرية المرأة فى الحب والزواج، وفى إصلاح التعليم، والتفكير العلمى، وكان من أبرز أقطاب هذا الاتجاه أحمد فتحى زغلول وقاسم أمين ولطفى السيد ومحمد حسين هيكل وطه حسين، وقد عبر هذا الاتجاه عن مقاصده أيضا عن طريق القصة، كما ظهر ذلك

واضحا فى قصة زينب لهيكل، وقصة حواء بلا آدم لمحمود طاهر لاشين ودعاء الكروان لطه حسين، وكلها كانت تهدف إلى محاربة العادات والتقاليد المتخلفة فى أوساط المجتمع المصرى.

– الجناح الثانى أغرق أصحابه فى التغريب بدون وعى، ويمثل هذا الاتجاه مجموعة من أنصاف المتعلمين الذين حصلوا على شهادات من أوربا، وحصلوا على وظائف فى عهد الاحتلال، أو ممن يتطلعون إلى أن يكونوا مثلهم فى الملبس والمأكل والمشرب وطرق الكلام.

– أما البيئة الثانية فهى إصلاحية نشأت مع بزوغ حركة المقاومة الثقافية التى صاحبت المقاومة المسلحة للحملة الفرنسية أيضا، كما نرى فى كتابات الجبرتى، لكنها لم تظهر بصورة واضحة إلا منذ عهد الخديو إسماعيل وبدء الاحتلال، إذ انقسمت هذ البيئة أيضا إلى جناحين:

– الجناح الأول: وكان يدعو إلى إصلاح المجتمع المصرى عن وعى، فلم يكن يرفض الأخذ بأسباب الحضارة الغربية، لكنه كان يدعو إلى عدم الذوبان فى الهوية الأوربية، كان هذا الفريق يرى أن النهضة والتقدم لا يتم إلا بالتمسك بالقيم الإسلامية العربية مع الأخذ بتعلم العلوم الحديثة، ويمثل هذا الاتجاه جمال الدين الأفغانى ومدرسته من أمثال الشيخ محمد عبده وعبد الله النديم وإبراهيم المويلحى ومحمد بن إبراهيم المويلحى، وقد استخدم أصحاب هذا الجناح القصة أيضا فى التعبير عن مقاصده، مثلما فعل النديم فى أقاصيصه ومثلما فعل المويلحيان إبراهيم ومحمد فى مقالاتهما

القصصية التى كانت تنشر فى مصباح الشرق، ثم فى " حديث عيسى بن هشام ".

- الجناح الثانى: وكان يتمسك الموروثات التقليدية العلمية والاجتماعية والدينية بغير وعى، يتمسك بالتراث الدينى بغير وعى، ويطبقه بغير وعى، ويمثل هذه الطبقة كثير من أرباب الوظائف الدينية فى القضاء الشرعى وفى الأزهر وطبقات شعبية أخرى كثيرة.

ومما زاد الأمر سوءا أن الجناح الأول فى كلا البيئتين الثقافيتين لم يكتب له النجاح، إذ كانت الأحداث تتطور لتضعف هذين الجناحين الإيجابيين، وتتيح الفرصة لامتداد الجناحين السلبيين وسيطرتهما على الواقع المعيش، فأفسدتاه، مما جعل هذين الجناحين معا الموضوع الأثير فى الروايات التى ظهرت فى هذه الفترة، ومن الأسباب التى أدت إلى فشل الجناحين الإيجابيين أن حركة الإصلاح امتزجت بفكرة الجامعة الإسلامية التى استغلت سياسيا من جانب بقايا الخلافة العثمانية المنهارة، وأن فكرة التنوير استغلت سياسيا أيضا لتصب فى الاتجاه الذى يخدم المصالح الغربية ويقوض روح المقاومة.

فى هذا المناخ الثقافى الفريد كتب حديث عيسى بن هشام، ومن هذه البيئات انتقى المويلحى الشخصيات والعادات والتقاليد التى سخر منها، ومن هذا المناخ الثقافى استمد المويلحى هذا الشكل الفنى، الذى ليس مقامة وليس رواية.

لكن الملاحظ على الدراسات النقدية التى تناولته من منظور فنى أنها عندما تطرقت إلى تقويمه وتحليل تقنياته الفنية وفهمه ونقده

إنما فعلت ذلك من منظور خارجى، إذ حاولت حيناً قياسه على المعايير والتقاليد الفنية الحديثة لفن الرواية أو القصة القصيرة، وحيناً آخر حسب المعايير والتقاليد الراسخة لفن المقامة فى الأدب العربى القديم، ومن ثم كانت النتيجة سلبية فى كلتا الحالتين، إذ بدا الحديث عند البعض مجرد مقامات مخلعة أو متطورة تحللت من كثير من العناصر التقليدية للمقامة، وبدا عند آخرين مجرد قصة فكاهية أو تعليمية أو تسجيلية لم تتوافر فيها الأصول الفنية للقصص الفنى الحديث حسب المفهوم الغربى، وفات هؤلاء وهؤلاء، أن الزمان الذى كانت تقاس فيه جودة الأعمال الأدبية بناء على درجة اقترابها من أصول النوع الأدبى الذى تنتمى إليه قد ولى، فقد تبين فى الوقت الحاضر أن الحوائط الضخمة التى شيدت بين الأنواع الأدبية لم يكن لها وجود إلا فى أوهام النقاد، ومن ثم أصبحت المعايير العادلة التى ينبغى أن تقاس بها الأعمال الفنية فى الوقت الحاضر تنبع من داخلها، ومن السياق الثقافى الذى أبدعت فيه، ومن العصر الذى أنشئت فيه، وليس من خارجها، وبخاصة فى فترات التحول الحضارى التى تقذف بأشكال تجريبية متحررة وجديدة ومتنوعة كالعصر الذى عاش فيه المويلحى، ومن هذا المنطلق لا ينبغى أن نتعامل مع حديث عيسى بن هشام أو نحلله على أنه (مقامة) ولا على أنه (رواية) أو مجموعة قصص قصيرة، بل نتعامل معه على أنه (حديث) كما سماه صاحبه، فقد كان المويلحى يعرف الرواية حسب المفهوم الأوربى، ويعرف مصطلح المقامة لكنه لم يسمه رواية ولم يسمه مقامة، بل سماه حديثاً.

إننا إذا سرنا حسب هذا المعيار الجديد الذى يحلل الأعمال الأدبية طبقاً للمعايير المستنبطة منها وليس من قواعد خارجية عنها، فإننا سوف نتعامل مع (حديث عيسى بن هشام) على أنه عملان أدبيان وليس عملاً واحداً:

١- العمل الأول: هو تلك السلسلة من المقالات التى كان ينشرها محمد المويلحى فى جريدة مصباح الشرق بدءاً من نوفمبر سنة ١٨٩٨، والتى أطلق عليها (فترة من الزمن).

٢- العمل الثانى: هو ذلك الكتاب الذى أخرجه المويلحى سنة ١٩٠٧ تحت عنوان (حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن) واعتمد فيه بصورة أساسية على تلك المقالات التى نشرها فى مصباح الشرق بعد أن رتبها وعدل فيها وحذف منها وأضاف إليها.

ليس من شك أن هناك علاقة وطيدة بين العملين، فالأول مصدر للثانى، والشخصيات والأماكن وأكثر الأحداث هنا هى نفسها هناك، لكن الشكل الفنى فيهما مختلف، فالعمل الأول عبارة عن مقالات صحافية إصلاحية متناثرة تعبر عن مواقف اجتماعية وأخلاقية عن طريق القص، وكل مقالة منها تعد وحدة خاصة أو كائناً له بنيته المتكاملة، كالمقالات التى شاعت فى هذه الفترة فى الصحف ولاقت إقبالاً من القراء وبخاصة مقالات عبد الله النديم الساخرة، وكل عنصر فى كل مقالة يعمل على تشييد هذه البنية المستقلة فى هذه المقالة خاصة، ولذلك فإن المويلحى لم يضطر إلى تلخيص الأحداث الماضية عند شروعه فى كتابة كل مقالة جديدة - كما يفعل كتاب القصص المسلسلة فى الصحف والمجلات - رغم أنه كان ينقطع عن

الكتابة أحياناً عدة أشهر، أما العمل الثانى الذى ظهر سنة ١٩٠٧ فقد حاول المويلحى فيه أن يكون عملاً أدبيًا متكاملاً له بنية واحدة كبيرة، ولذلك فقد سماه اسماً جديداً مع الإبقاء على التسمية القديمة، وعدل من أسلوبه اللغوى، وقدم وأخر، وحذف بعض الفقرات التى لا تتلاءم مع البنية الجديدة الكبيرة أو مع الظروف الجديدة وأضاف فقرات أخرى.

فالعنوان الذى نشرت تحته المقالات فى صحيفة مصباح الشرق وهو: (فترة من الزمن) يبدو عنواناً وعظيًا هدفه العبرة، فهو يشير إلى البطل الذى جرى العرف فى أكثر القصص الوعظية التقليدية على أنه يتحمل المسئولية عن كل المشاكل التى حدثت فى جميع الأحداث ولكل الشخصيات فى المجتمع، إنه (الزمان) الذى يتحمل المسئولية عن سوء الأحوال وتبدل القيم وقلب المعايير الأخلاقية، هو الذى يرفع الوضيع ويذل العزيز، أبو العجائب ومعلم العبر، وهو يتلاءم مع ما كان سائداً فى عناوين المقالات الإصلاحية فى نهاية القرن التاسع عشر، وبخاصة المقالات التى كان يحررها المثقفون الذين حكم عليهم بالإعدام مثل محمد المويلحى نفسه وعبد الله النديم وغيرهما بسبب مواقفهما المعادية للإنجليز، وظلوا بعد العفو عنهم يكتبون المقالات اللاذعة التى ينفثون فيها مشاعر السخط والغضب تحت ستار القصة والموعظة والعبرة.

أما العنوان الآخر (حديث عيسى بن هشام) الذى استخدمه المويلحى للكتاب الذى أخرجه سنة ١٩٠٧ فيشير فقط إلى النص السردى للحديث أو إلى الصياغة اللغوية وليس إلى المضمون أو

الزمان (القناع)، هو يشير إلى العمل الفنى ذاته، فقد انتهت فى هذه الفترة مرحلة المقاومة بالنسبة للمويلحى، وأصبحت ذكرى، وأحكم الاحتلال قبضته، ومات أكثر المناضلين أو قتلوا، واضمحلت الخلافة الإسلامية واتفقت فرنسا وبريطانيا وديًا على تقسيم التركة المتنازع عليها، وضاق سقف الحريات المسموحة للنشر، وزالت دواعى المعالجات الوقتية الثورية التى انتهت بانتهاء أحداثها، فلم يعد هناك ضرورة لإعادة نشر الفقرات المعادية للإنجليز، ولم يعد هناك رغبة فى إثارة المشكلات الشخصية من جديد، لقد انتهت الأحداث ولم يبق إلا العمل الأدبى الذى يمكن أن يكون كائناً فنيًا خالداً يستقل عن الأحداث التاريخية الزائلة، وسوف يقدم هذه المرة إلى قراء لم يعيشوا الأحداث التى يعالجها، ومن ثم لا يراد منهم تعديلها باعتبارها جزءاً من حياتهم المعيشة كما كان الحال مع المقالات الصحافية، سوف يتعاملون معها فقط باعتبارها خبرة فنية وتاريخية مصوغة عن طريق اللغة، وليس باعتبارها أفعالاً.

بالإضافة إلى ذلك فإن المفهوم المتعلق بمصطلح (رواية) كان قد انحرف عن مساره فى هذه المرحلة المبكرة بسبب الترجمات الهابطة التى أخرجها المعربون الشوام لبعض القصص الأوربية التى جعلت منه مصطلحاً سئ السمعة، إذ أصبح يطلق حيناً على الأعمال القصصية الإباحية التافهة أو الهابطة أو على القصص التمثيلية التى لا هدف منها سوى قتل وقت الشباب الماجن[٣١] وقد ذكر المويلحى مصطلح (رواية) فى حديث عيسى بن هشام نفسه أكثر من مرة لكنه كان يقصد منه المسرحيات المشخصة أو المعدة لذلك، وتناول

المصطلح فى أصله الغربى والمدلولات السيئة التى لحقت به فى البيئات العربية، ونبه خلال ذلك إلى ضرورة إيجاد فن شرقى جاد يتلاءم مع الذوق الشرقى، يقول على لسان الصديق: " ولا يغيب عنك أن هذا التشخيص والتمثيل قائم على أساس العشق، يدور فيه بكل أدواره ولن تخلو قصة من قصصهم التى يمثلونها من ذكر العشق والغرام وما من رواية لهم إلا والعاشقان يكونان فيها كالفاتحة والخاتمة لها. .. ثم إن تهذيب الأخلاق بهذا الفن لا يأتى إلا من الطريق المألوف والمسلك المعروف عند أهل كل بلد، فتشخيص هذه الأقاصيص والروايات الغربية الموضوعة على أخلاق أمة لا يؤثر فى أمة أخرى، ولا بد أن يكون التشخيص والتمثيل بين الشرقيين مطابقاً لأحوالهم وظروفهم"(٣٢)، لذلك كان هناك سعى حثيث لإيجاد مصطلحات مصرية عربية غير مصطلح "رواية" يعبر عن هذا الشكل القصصى الجديد والجاد الذى ظهر فى البيئة العربية على أيدى هؤلاء المصلحين، مصطلح لا تلحق به وصمة الدلالات غير الزكية لمصطلح (روايات) فأخذوا يسمونه أحياناً (رومانيات) كما فعل الشيخ محمد عبده أو (حديثاً) كما فعل إبراهيم المويلحى ومحمد المويلحى، وأحياناً يسمونه (ليالى) كما فعل حافظ إبراهيم، أو يصفون الموضوع المصور نفسه كما فعل هيكل فى (مناظر وأخلاق ريفية)، وتزداد هذه الرغبة الاستقلالية وضوحاً فى البيئات الإصلاحية التى كانت تعتمد إلى الاستقلال الثقافى والفنى والحضارى، وظل مصطلح " رواية "مكبلا بهذه الوصمة حتى نهاية الربع الأول من القرن العشرين تقريباً.

كل ذلك يدل على ضرورة تحليل هذه الأعمال بواسطة معايير نابعة من الخصوصية الفنية والثقافية لكل منها، فما كتبه حافظ إبراهيم وما كتبه المويلحى ينبغى أن يعامل فى إطاره الفنى والثقافى الخاص، وفى حدود العمل الذى اجتهد مؤلفه فى تسميته وتحديده، وليس بناء على معايير غربية وافدة أو عربية قديمة، ويدل أيضاً على ضرورة اعتبار التغيير الذى أحدثه محمد المويلحى فى عنوان عمله من (فترة من الزمن) إلى (حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن) ليس تغييراً اعتباطيًا بل تغييراً قائماً على إدراكه للفارق بين شكل المقالات الصحافية والشكل الفنى الجديد الذى سماه (حديثاً) والذى تمكن خلاله من التعبير عن رأيه وعما يحس به تجاه الأوضاع الاجتماعية الجديدة والتحولات التى طرأت على القيم الأخلاقية والأحوال الاقتصادية فى الواقع المصرى الجديد.

ولذلك فإن التعديلات التى أدخلها المويلحى على مقالات " فترة من الزمن " لتصبح فى " حديث عيسى بن هشام " كتاباً لم تكن مجرد تلخيص أو مختارات من هذه المقالات، بل كانت بنية فنية جديدة، وشكلاً مستقلاً من حيث التركيب السردى ونمط الدلالة السيميائية والأسلوب الفنى، يعبر عن مرحلة من مراحل تطور أدب المويلحى نفسه، بل عن مراحل تطور القصة العربية فى مصر.

البناء السردى للحديث إذن يستقل عن بناء المقالات القصصية التى نشرت فى مصباح الشرق، فلم ينقل المويلحى فى " حديث عيسى بن هشام " كل المقالات التى كتبها فى صحيفة مصباح الشرق تحت عنوان " فترة من الزمن "، كما أن بعض المقالات التى

اختارها لم ينقلها كاملة بل حذف أجزاء منها وأضاف إليها أجزاء أخرى وأعاد ترتيبها، وعدل فى أسلوب بعضها الآخر، فعل كل ذلك بوعى وأشار إليه فى مقدمته لحديث عيسى بن هشام بقوله: " أفرغناه فى قالب كتاب بعد أن أجلنا فيه نظرة تدقيق وتحقيق دعت إلى التهذيب والتنقيح والتغيير والتبديل والحذف والإضافة إذ كان ما تجرى به الحال فى صحيفة هى بنت الساعة وخطرة اليوم لا يتسق لكتاب يدور مع الزمن ويتردد على النظر".(٣٣)

ونحن هنا فى هذه العجالة لن نتتبع كل الجزئيات التى صاحبت تطور النص من المقالات الصحافية إلى العمل الفنى أو نرسم لها خريطة تستوعب كل التغيرات، فهذا ليس من أهداف هذه الدراسة - وبخاصة أن روجو ألن قد عالجها بمهارة فى تحقيقه لنص الحديث، ليس بين المقالات والطبعة الأولى فقط بل تتبع تطور النص عبر الطبعات اللاحقة - سوف نسعى هنا فقط لاكتشاف القوانين التى تحكم هذا التطور، بين صورة المقالات كما وردت فى مصباح الشرق وفى " حديث عيسى بن هشام "، وهى المرحلة المهمة التى شارك فيها المويلحى فى تطور الفن القصصى العربى فى مصر، أما التطورات الأخرى التى ألحقها المويلحى فى الطبعات التالية وبخاصة فى الطبعة الرابعة سنة ١٩٢٧ فهى وإن كانت ذات قيمة من الناحية التعليمية أو السياسية فإنها ليست ذات دلالة كبيرة من الناحية التاريخية، لا فى مجال تطور فنون القصة، ولا فى مجال تصوير التحول الاجتماعى والثقافى فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر فى مصر، لأن فن القصة بعد ذلك كان قد تجاوز هذه المرحلة، وتطور

عن هذا الحلقة وهذا النمط، وأصبح الأدباء والقراء أكثر وعيًا بالفنون القصصية، ولذلك كانت مقالات فترة من الزمن التى نشرت فى مصباح الشرق، وكذلك الطبعة الأولى لحديث عيسى بن هشام سنة ١٩٠٧، ذات دلالة خاصة تستحق إعادة النظر ومحاولة إعادة اكتشاف العوامل الفنية وغير الفنية التى جعلت المويلحى يختار هذا الجزء ويهمل ذاك، أو التى جعلته يعدل هنا حيناً ويضيف هناك حيناً آخر، ويمكن إجمال هذه العوامل فى ثلاثة:

١- عوامل فنية تتعلق بتعديل المادة اللغوية المكتوبة من قالب " المقالات الصحفية ذات الطابع القصصى " إلى قالب آخر قصصى سماه المويلحى " حديثا " أى أن الذى دفعه إلى الحذف والإضافة والتغيير فى هذا الجانب حافز تأليفى يتعلق بتأقلم العناصر كى تشكل بنية سردية واحدة، ولكى يبنى تسلسل والوحدات الحكائية على أساس منطقى، فهو يبدأ بالمشهد نفسه الذى بدأ به فى مصباح الشرق، وهو المنام الذى يرويه عيسى بن هشام ويتضمن حدثاً غريباً لا يكون إلا فى الأحلام وهو خروج ميت من مقابر الإمام الشافعى وعودته إلى الحياة مرة أخرى، ويتعرف الراوى على هذا الرجل ويعرف أنه أحمد باشا المنيكلى وزير الجهادية فى عهد محمد على، ثم يصاحب عيسى بن هشام الباشا فى رحلته التى يتعرف هو والقراء من خلالها على أكثر مساوئ التحولات الاجتماعية والسياسية والأخلاقية والقانونية والعلمية التى حدثت منذ عهد محمد على حتى نهاية القرن التاسع عشر، إذ يطوف به الراوى فى الأسواق والمحاكم ومجالس العلماء والتجار والأثرياء ودور اللهو

والأعراس، ويتعرف على أخلاق الناس فى مختلف المهن والطبقات أى أن المويلحى اعتمد على شكل الرحلة كى يجعل منها إطاراً عاماً لموضوعه، وهذا النوع من الأطر يسهل فيه التقديم والتأخير، لأنه إطار فضفاض ومفتوح بلا نهاية، إذ يمكن للراوى أن يبدل فيه مشهداً بمشهد آخر، أو زيارة لمكان بزيارة لمكان آخر، لأن الذى يحكمه عادة خيط دقيق هو حب استطلاع البطل، وتوالى الأحداث وطرافة المشاهد، يسير البطل فى الحياة بلا هدف ولا خطة معلومة، سوى الفرجة وإشباع شهوة التعرف على الأمور المألوفة التى هى بالنسبة له ضرب من الغرائب.

ورغم ذلك فإن ضم كل هذه المواقف فى وحدة سردية واحدة فرض على المؤلف نوعاً من الترابط بين الأحداث، فاضطرار الباشا إلى الذهاب إلى قسم البوليس ثم حبسه مسبب ومتلازم حكائيًا مع احتكاك الباشا بالمكارى عقب خروجه إلى الحياة، وهما معاً سبب منطقى لذهاب الباشا إلى المحكمة، والذهاب إلى المحكمة تمهيد منطقى للذهاب إلى محكمة الاستئناف والتعرف على المحامين، وإلحاح المحامى على الباشا لتحصيل أجره دفع به للتفكير فى أوقافه القديمة ومن ثم التعرف على أحفاده، وبقايا طبقته ثم التعرف على القاضى الشرعى والمحامى الشرعى، والمتاعب التى أصابت الباشا من جراء كل هذه المشكلات أرهقته جسديًا مما دعا إلى عرضه على الأطباء، ومما دعا أيضاً إلى الترويح عنه فى دور اللهو وحدائق الأزبكية. .. وهكذا، ولولا هذا الترابط الحكائى لما نظر إلى حديث عيسى بن هشام على أنه قصة.

نعم امتلأت الوحدات السردية الفرعية بالاستطرادات والمقالات الاجتماعية والخطب، والتوقف عند أمور كثيرة لا وظيفة لها إلا فى كشف المساوئ والتهكم على السلوكيات المنحرفة عن السواء لكن الخيط العام للحكاية يميل إلى الترابط بهذا الشكل الذى ذكرته.

ومن ثم يلجأ المويلحى فى "حديث عيسى بن هشام" إلى إعادة ترتيب بعض الوحدات ومزجها بوحدات أخرى من المقالات التى كانت منشورة فى مصباح الشرق ضمن ما أطلق عليه (فترة من الزمن) أو من مقالات أخرى متفرقة ليست تحت هذا العنوان، وذلك مثلما فعل بالمقالة التى نشرها فى مصباح الشرق فى العدد رقم (٥٩) يوم الخميس السابع من صفر عام ١٣١٧ الموافق الخامس عشر من يونية سنة ١٨٩٩ والتى يبدؤها بقوله: " قال عيسى بن هشام: وخشيت على الباشا إن أنا تركته غريق أفكاره وأسير همومه وأكداره أن ينتويه الانتكاس ويعتريه الارتكاس، والنكسة بعد البلة شر أدوار العلة. فطفقت أتنقل به من مكان إلى مكان ومن بستان إلى بستان"[٣٤] يأخذ المويلحى من هذا المطلع ص١٤١ ثلاثة سطور فقط يجعلها فاصلاً (أو حسن تخلص) – حسب المصطلح البلاغى القديم – بين الفصل الذى يتحدث فيه عن مرض الباشا فى العدد (٥٨) وبين الفصول التى يتجول فيها ليفرج عنه، وليخفف من حالة الاكتئاب التى كان يعانيها فى العدد (٦٨) ثم يتخذ ذلك ذريعة للتجول به فى مجال العلم والأدب وأماكن اللهو والترفيه، ثم يأخذ المؤلف فقرة أخرى من هذه المقالة السابقة التى نشرت فى العدد (٥٩) فيلحقها بالفصل الذى خصصه لقصر الجيزة ص٣١٤ ثم

يكمل هذا الفصل بأجزاء من المقالة التى نشرها بالعدد ١٠٥ بتاريخ ٢٥ من مايو سنة ١٩٠ . ويهمل سائر الفقرات الأخرى فى المقالة ٥٩، بل يدخل فى الموضع الثانى فقرات من مقالة نشرت فى مصباح الشرق لا علاقة لها بفترة من الزمن.

ومثل ذلك أيضاً ما أحدثه فى الفصل الذى خصصه للطاعون ص١٢٧ حيث أخذ جزءاً من المقالة التى كتبها عن الطاعون فى العدد ٥٧ ثم حذف الباقى وجاء بفقرة من تاريخ الجبرتى عن الطاعون الذى حدث فى مصر سنة ١٨٠٥ وأثبتها ١٢٩ وص١٣٠ .

كما أن كثيراً من الفقرات التى أبقى عليها أعاد صياغتها من جديد لتتواءم مع المركب الجديد.

٢- وهناك عوامل تاريخية تتعلق بتطور الأحداث السياسية والاجتماعية فى مصر وفى الخلافة العثمانية، وتضييق مساحة حرية التعبير فى ظل اشتداد قبضة الاحتلال الإنجليزى، دفعت المويلحى إلى حذف بعض الفقرات الانتقادية التى كان يعبر فيها عن سخطه على الإنجليز وذلك مثل هذه الفقرة التى يقول فيها: " فقال لى الباشا رويدك وهل هم فى الحقيقة كما يزعمون؟ فقلت كلاً بل هم قوم مدعون مباهتون مبتدعون، قبح ما يعملون وساء ما يعملون، أولئك هم سلاب الأرزاق ونهاب الآفاق وقطاع الدهناء وفتاك الدهماء وقراصين الدأماء وسفاك الدماء أولئك هم الذين يخادعوننا بزبرجهم ويغشوننا ببهرجهم سحروا أعين الناس واسترهبوهم وجاءوا بسحر عظيم"(٣٥) ومثل ذلك أيضاً سائر المقالة التى نشرها فى العدد ٥٩ بتاريخ ١٥/ ٦/ ١٨٩٩ والتى أدار فيها حواراً بين شابين مصريين

أو (وطنيين) – حسب تعبيره – ينتمى أحدهما للثقافة البريطانية وثانيهما للثقافة الفرنسية، وأصبحت هوية كل منهما تنتمى للثقافة التى تربى فى ظلالها، الشاب ذو الثقافة الفرنسية يتهم القوات البريطانية بالتآمر على الشعب المصرى واستخدام العلم وسيلة للسيطرة والاستعمار، يقول: " انظر إلى هذه البساطة والسذاجة ودخول الحيلة الإنجليزية على الناس وتصديقهم بمفتريات أهل السياسية وأباطيلهم، وما الأوبئة والطواعين إلا شباك يصيدون بها الأغراض والمآرب، أما علمتم أنهم كلما أرادوا مكيدة بالمسلمين وإهانة لهم جلبوا إليهم من الهند جرثومة من جراثيمه ليزعجوا الناس ويوقعوهم فى الهياج ويتذرعوا بذلك إلى فعل تلك الإهانة شفاء لما فى صدورهم، وأرادوا إهانة الجامع الأزهر فاتخذوا الوباء وسيلة إلى إطلاق الرصاص عليه، أرادوا إبطال الحج فجعلوا أخبار الوباء حجة على المنع سنة بعد أخرى، أرادوا خلط الشرع بالوضع فلم يفلحوا فأرادوا الانتقام فانتجدوا بهذا الطاعون".(٣٦)

٣- عوامل شخصية تتعلق بحياة المويلحى نفسه وبتطور أسلوبه فى الكتابة وبتضعضع مواقفه الثورية بعد تقدمه فى السن، وبعد تصفية معظم رجال الثورة العرابية، أو موتهم، وموت والده سنة ١٩٠٦ وموت الشيخ محمد عبده سنة ١٩٠٥، وتضاؤل الأمل فى إمكان إصلاح الفساد الذى استشرى فى البلاد.

مثال ذلك هذا المقطع من المقالة التى نشرها فى مصباح الشرق فى الخامس عشر من ديسمبر سنة ١٨٩٨ العدد ٣٥ عن علماء الدين ودورهم فى الإصلاح، على النحو التالى:

" الباشا: أراك منذ اليوم تبالغ فى الأمر وتغالى فى الوصف، ولو فرضنا أن الفساد عام ألا يشذ من ينبهكم إلى واجب شرعكم ويرشدكم إلى أصل دينكم "أليس منكم رجل رشيد؟".

عيسى بن هشام: بلى فينا الرشيد والحصيف وفينا العلماء والفضلاء والأذكياء والنبهاء والأتقياء والصلحاء ولكن ما قام أحد إلا ورموه بالخروج والشذوذ واتهموه بالمروق والعقوق وتلك أخلاق متأصلة فى النفوس فى أسر التقليد فيحجم المتقدم وتفتر العزائم ولم ترسخ لدينا الفضيلة إلى حد التهاون بأفكار الناس والازدراء بما يقولونه فينا وفوق ذلك فإن السكون أسهل من الحركة والراحة أهون من التعب..".(٣٧)

فقد حذف المويلحى هذه الفقرة وعدل الأسلوب فى الفقرات السابقة عليها واللاحقة بها، لأنها تشير إلى محنة الأفغانى والشيخ محمد عبده، بل محنة المويلحى نفسه وأمثالهم من المصلحين الذين أوذوا واتهموا فى عقيدتهم.

واللغة التى يستخدمها المويلحى فى المقالات وفى الحديث رغم أنها متشابهة – لأن كثيرا من فقر الحديث منقولة عن المقالات – إلا أن الموازنة بين نص المقالات ونص الحديث يكشف النقاب عن شيئين، الأول: أن الأسلوب فى " الحديث " أصبح أكثر شاعرية وترابطا وهدوءا وتصويرا، ولعل ذلك كان نابعا من الاختلاف بين الظروف الوقتية الساخنة بسبب تزامن الموضوعات المعالجة لكتابة المقالات وبين الظروف الهادئة لكتابة القصة، أو كان نابعا من تطور أسلوب المويلحى مع تقدمه فئ العمر وازدياده فى الخبرة والعلم،

نجد ذلك بأشكال مختلفة، فهو حينا يستبدل الأسلوب المباشر بالأسلوب التصويرى الشاعرى المحمل بدفقات شعورية وجدانية، وذلك مثل استبداله العبارة التالية التى يقول فيها: "وأن تلك النهود التى كانت زينة للصدور أصبحت مخلاة تحمل الزاد لدود القبر"(٣٨) استبدلها بالعبارة التالية: " وإن تلك النهود التى كأنها حقائق من لجين تزينت بحب من المرجان أو كرات من جليد يثق فيها زهر الرمان قد أصبحت كالمخلاة على الصدر تحمل الزاد لدود القبر"(٣٩) أو استبداله العبارة التالية: " وإن ذلك الشعر الذى تعلق به سواد القلب والبصر أسقطته من منابته يد الزمن فنسج الأجل منه ثوب الكفن"(٤٠) بالعبارة التالية: "وإن ذلك الفاحم الأثيث من الشعر الخاطف ببريقه سواد القلب والبصر قد حصدته من منابته يد الزمن فنسج الأجل منه ثوب الكفن"(٤١) وقد أشار المويلحى نفسه فى مقدمته للحديث إلى طبيعة التغيير الذى أحدثه فى الأسلوب، بقوله: "فهذا جمع ما انتشر متفرقا فى جريدة مصباح الشرق من حديث عيسى بن هشام أفرغناه فى قالب كتاب بعد أن أجلنا فيه نظرة تدقيق وتحقيق دعت إلى التهذيب والتنقيح والتغيير والتبديل والحذف والإضافة إذ كان ما تجرى به الحال فى صحيفة هى بنت الساعة وخطرة اليوم لا يتسق لكتاب يدور مع الزمن ويتردد على النظر"(٤٢) ولعل هذه الشاعرية التى اتسم بها الأسلوب المعدل هو الذى دفع بعض الباحثين إلى القول: "ويقال إنه كان يعهد بمخطوطات الحلقات الأصلية إلى أصدقائه حافظ إبراهيم ومحمد الببلى ليدلوا بتعليقاتهم وانتقاداتهم".(٤٣)

الثاني: يتعلق بوظيفة الوحدات اللغوية فى البنية السردية، سواء أكانت على المستوى التكوينى لهيكل السرد، أم على المستوى الدلالى، فاللغة فى المقال - حتى المقال القصصى - تخاطب العقل، وفى هذه الحالة فإن الصور والوحدات القصصية يؤتى بها فقط لتدعيم الفكرة العقلانية وإثباتها، أما اللغة فى القصة فتصبح مجرد عنصر يخدم البنية الكلية، تصبح فى هذه الحالة عنصرا سرديا كاللون فى اللوحة، وعلى الرغم من أن اللغة لم تتخذ هذا الطابع فى " الحديث " بسبب تفككه وبقاء كثير من أساليبه على شاكلة مقالات مباشرة غير مهضومة إلا أن هناك درجة بشكل ما من التنازع بين هذا وذاك.

حديث عيسى بن هشام - إذن - بصورته التى ظهرت سنة ١٩٠٧ ليس رواية بالمفهوم الغربى للمصطلح (Novel) وليس (رحلة) أو (مناما) حسب المفاهيم التى استقرت فى التراث العربى لفنون الرحلة والمقامة والمنام، هو شكل فنىّ ظهر فى هذه المرحلة المبكرة ليكون المقابل الشرقى أو الند لفن الرواية فى الغرب وليس تابعا له أو ذائبا فى خصائصه، شكل لم يكتب له الاستمرار، لأنه يتوازى مع تيار المقاومة الثقافية ذات الطابع الإسلامى المستنير فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، بل هو من إنتاج الحركة الإصلاحية الإسلامية التى تبددت بعد موت الشيخ محمد عبده وانزوت فى مسارب ودروب خاصة أبعدتها عن القدرة على الإبداع الفنى الهادئ.

هذا الشكل الفنى المتمثل فى " حديث عيسى بن هشام " حاول استدعاء التقنيات القصصية التراثية التى تصلح للحاضر، كما حاول

الإفادة من التقنيات القصصية الغربية التى تتواءم مع الذوق الشرقى، وسخر هذا الخليط الشرقى الغربى لخدمة الأيديولوجية الإصلاحية التى نبع منها، فهو شكل فنى ومحتوى فكرى فى وقت واحد، عمقه الفكرى يتناغم مع شكله، ويسيران معا فى اتجاه واحد، ويمتحان من معين واحد، ويعبران عن أيديولوجية واحدة نابعة من فكر الأفغانى ومحمد عبده وعبد الله النديم وغيرهم من زعماء الإصلاح.

ولعل أوضح مظهر تقنى تنبه له الدارسون فى حديث عيسى بن هشام هو ذلك المظهر الشكلى الذى يتعلق بوجود راو أطلق عليه المويلحى الاسم نفسه الذى أطلقه بديع الزمان الهمذانى على راوى مقاماته وهو (عيسى بن هشام)، مما جعل الحكاية فى كل من المقامات الهمذانية وحديث عيسى بن هشام ذات إطار أو دهليز يمثله الراوى والمروى عليه، ووجود باطن يمثله البطل وسائر الشخصيات الفاعلة فى الأحداث، وعضد المويلحى هذه المتشابهة بلوازم لغوية تستدعى صورة المقامات الهمذانية، من قبيل العبارات المقامية المأثورة فى صدور الفواصل المقامية " حدثنا عيسى بن هشام " و"قال عيسى بن هشام " ومن قبيل السجع بين نهايات الجمل، هذه المشابهات الشكلية بالإضافة إلى المضمون التقليدى المتعلق بالنقد الاجتماعى عن طريق السخرية والتهكم، وإلى بناء الحكاية على أساس المغامرات التى لا يربطها إلا خيط رفيع يمثله البطل، كل ذلك سوغ لبعض النقاد وصف الحديث بأنه مجرد مقامة معاصرة، وكل ذلك موجود فعلا فى حديث عيسى بن هشام لكنه ليس كل شىء بل

هو مجرد خيط من نسيج متكامل يحتوى كثيرا من الخطط الفنية والتقنيات القصصية المقتبسة من التراث ومن القصة الغربية الحديثة والمبتكرة.

مثال ذلك أنه صور كل أحداث القصة على أنها مجرد حلم، وهذا يستدعى تقنية عريقة فى التراث العربى قام عليها فن هجائى ساخر، ازدهر فى العصر المملوكى، هو فن المنامات، وهو يشبه المقامات من حيث الاعتماد على السخرية والتهكم فى النقد الأخلاقى والاجتماعى، وأوضح نموذج له منامات الوهرانى، حيث تستخدم هذه القصص الحلم باعتباره مجرد إطار عام للقصة، وليس استخدما واقعيا.

هناك تقنية سردية أخرى واضحة فى حديث عيسى بن هشام وضوحا كبيرا، وهى تقنية الوصف القائم على المقابلة بين ما عهده الراوى وصار بالنسبة له أمرا مألوفا ومعياريا وبين ما يقوم به البطل وسائر الشخصيات من أفعال وما يسيرون عليه من عادات وتقاليد وما يحملونه من أفكار، سواء أكانت هذه المقابلة بين الأشياء أم بين العادات والتقاليد أم بين القيم أم بين الأفكار، وقد بزغت هذه التقنية قديما بوضوح فى قصص الرحلات والقصص التاريخية التى يحكيها المعمرون أو الرواة، وأخذت طابعا فنيا شائقا فى الرحلة إلى الرحلة إلى العالم الآخر كما في قصة المعراج الإسلامية ورسالة الغفران للمعرى، أى القصص التى تكون هناك مسافة مكانية أو زمانية كبيرة تفصل بين الراوى أو المتلقين من جهة وبين الأحداث المحكية من جهة أخرى، فابن بطوطة وابن جبير مثلا يحكيان أحداثا عجيبة رأياها أثناء تجوالهما فى أقاليم المشرق لمتلقين لم يألفوها فى الغرب، وقد

طور الطهطاوى هذه التقنية الملازمة لفن الرحلات فى كتابه تخليص الإبريز فى تلخيص باريز.

لكن الجديد فى حديث عيسى بن هشام هو أن الرحلة فيها كانت فى ثنايا الحاضر وليس فى الماضى أو المستقبل وفى المجتمع المصرى نفسه الذى يعيشه كل من الراوى والمتلقين وليست فى أماكن نائية، أى لا تفصل لبراوى والمتلقين وبين الأحداث فواصل مكانية أو زمانية، لأن الواقع حدث له شكل من أشكال التغريب، كما أن الوقائع الجزئية التى يقصها ليست خارقة بل هى مما يحدث كل يوم وهى تعتمد على قيم واقعية ومع ذلك هى غريبة، مما جعل أحداث القصة واقعية، وإن كان الإطار العام للحكاية مجرد حلم، وأشهر قصة استخدمت هذه التقنية بهذا الشكل هى قصة دون كيشوت، للكاتب الإسبانى سرفانتس، فهى رحلة غرائبية فى الواقع المعيش تكشف عوار القيم البالية وبقايا الفروسية الموروثة التى ما زالت تعشش فى عقول بعض الناس عن طريق المفارقة بين الواقعى المنطقى وبين غير الواقعى، والفارق بين دون كيشوت وبين حديث عيسى بن هشام أن سرفانتس كان فيلسوفا تقدميا أدان القيم العتيقة البالية وغير الواقعية التى لا يمكن أن تعيش فى الواقع، من منظور واقعى عقلانى مادى شامل يتلاءم مع المنظور العقلانى العصرى حسب المنطق الغربى، أما المويلحى فكان مصلحا اجتماعيا أدان الواقع الاجتماعى من منظور أيديولوجى خاص، هو منظور زعماء الإصلاح الدينى من أمثال الأفغانى ومحمد عبده، فهو لم يرسم صورة للواقع بل رسم صورة لعيوب وانحرافات القيم الجديدة

التى أفسدت الواقع، لا يصور المجتمع بل يركز على القيم التى أدت إلى زعزعة المجتمع واختلاله بطريقة تدفع إلى المشاركة فى إصلاحه، والحنق على الأسباب التى أدت إلى ما هو فيه.

ولذلك فإن المويلحى اضطر إلى استخدام تقنية أخرى ألحقها بالتقنية السابقة وهى بعث الموتى من قبورهم ليكونوا مرآة تعكس انحراف الواقع عن السواء فكريا وأخلاقيا، وتكشف عن عوار هذا الواقع بطريقة حادة لأنه اقتطع شريحة من سياق تاريخى خاص هو عصر محمد على بكل ما فيه من ملابسات ثقافيه وسياسية وحضارية وأخلاقية وألصقها بسياق تاريخى أخر هو عصر الاحتلال البريطانى لمصر خلال العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر، فأصبحت هناك صورتان متقابلتان، من حيث القيم والمعايير الاجتماعية واللغة، وطرق المعيشة، ومن ثم أصبح سلوك كل منهما يبدو منحرفا بل مقلوبا بالنسبة لنظيره فى اللوحة الأخرى، وقد استخدمت هذه التقنية بكثرة فى الآداب العربية والعالمية فقد استخدمها توفيق الحكيم فى " أهل الكهف " لينتقد الاتجاهات الرجعية فى المجتمع، واستخدمها العقاد عندما أحيا أبا العلاء المعرى ليقرأ بعينيه الأحداث الثورية فى خمسينيات القرن الماضى، واستخدمت فى الآداب العالمية بكثرة.

على أن المويلحى يستخدم رؤية الراوى عيسى بن هشام باعتبارها الرؤية المعيارية التى تدين وترصد انحراف الرؤيتين الأخريين: رؤية الباشا ورؤى الشخصيات الثانوية من أمثال المكارى والقاضى الشرعى والمحامى، وبذلك يكون المويلحى قد أوجد ثلاثة

عناصر فى كل موقف قصصى، العنصر الأول ويمثله الباشا وهو يعتمد على منطق منحرف وغير واقعى من منظور الراوى ومن منظور الشخصيات الأخرى، العنصر الثانى يمثله الشخصيات وما يدور فى الشارع المصرى وهو يعتمد على منطق منحرف أيضا بالنسبة للباشا وبالنسبة للراوى، العنصر الثالث هو الراوى، وهو المعيار الوحيد الذى يبدو غير منحرف عن السواء، لأنه يتوازى مع منطق المؤلف ومنطق القارئ الضمنى فى القصة.

بعد كل هذا يمكن القول بأن حديث عيسى بن هشام يمثل نوعا قصصيا مستقلا، أفاد من التقنيات القصصية العربية القديمة، ومن فنون القص فى الأدب الغربى، ويعد هذا النوع القصصى الصورة الأدبية لحركة المقاومة الوطنية، والتى تبلورت فى فكر زعماء الإصلاح، فهو – كما أشار عبد المحسن طه بدر – يتوازى فى مجال الفن القصصى مع الدور الذى قام به البارودى فى فن الشعر، هى قصة تنبع أصولها الفنية من الرغبة فى إنشاء أشكال سردية تكون ندا للرواية الغربية وليس على شاكلتها، فمثلما تعامل الرواد الإصلاحيون الأوائل عن وعى مع مصطلح " الديمقراطية " على أنه المقابل الغربى لمصطلح " العدالة " الشرقى أراد المويلحى عن وعى أيضا أن يكون " الحديث " هو المقابل الشرقى لمفهوم " الرواية " الغربى.

أقول: " عن وعى " فقد كان المويلحى – عند كتابته لحديث عيسى ابن هشام سواء فى مصباح الشرق أم فى الكتاب الذى أصدره سنة ١٩٠٧ أكثر معرفة بالآداب الأوربية من محمد حسين هيكل عند

كتابته لزينب، فقد عاش فترة فى إيطاليا وفى فرنسا وكان فى هذه الفترة يجيد الفرنسية والإيطالية والتركية وشيئا من الإنجليزية واللاتينية، بينما كتب هيكل قصته بعد شهور من سفره إلى فرنسا وكانت حصيلة هيكل من اللغة الفرنسية قليل.

لست هنا فى مقام الموازنة بين زينب وحديث عيسى بن هشام، لكننى أردت أن أنبه إلى ظاهرة صحية لم يتنبه لها النقاد ومؤرخو الأدب العربى وهى العلاقة الوطيدة بين الاتجاهات الفنية والجذور الثقافية والفكرية التى نبعث منها فى البيئة العربية، فقد تعامل النقاد مع الأعمال الأدبية العربية بلا تفريق بين اتجاه وآخر، أو تعاملوا معها فى ظل الاتجاهات الغربية (الكلاسيكية والرومانسية. ... إلخ)، وكأن الأشكال الأدبية العربية مبتورة بلا جذور ثقافية أو فكرية أو فلسفية فى بيئتها التى نبعت منها، أو مجرد تقليد أو صور باهتة لتيارات فكرية فى الغرب.

إن القراءة الفاحصة تظهر أن حديث عيسى بن هشام كان الشكل الفنى المعبر عن تيار ثقافى خاص كان له وجوده القوى فى البيئة العربية هو تيار آخر تنتمى جذوره إلى فكر الأفغانى ومحمد عبده، وأن قصة (زينب) تعبر فنيا عن تيار آخر تنتمى جذوره إلى فكر أحمد لطفى السيد وقاسم أمين وغيرهما من زعماء حركة التنوير، وليس معنى ذلك أن كل اتجاه استقل فنيا عن الاتجاه الآخر استقلالا تاما بل هما معا يمثلان منظومة واحدة متناسقة تعبر عن الشكل الفنى للأدب القصصى العربى فى مصر، وقد أفادت الأجيال التالية منهما معا، والدليل على ذلك أن رواية (يوميات نائب فى

الأرياف) لتوفيق الحكيم، ثم رواية (القاهرة الجديدة) لنجيب محفوظ تسيران فى الخط الذى ابتدأه المويلحى فى حديث عيسى بن هشام وليس الخط الذى سار عليه هيكل فى زينب، مع أن كلا من توفيق الحكيم ونجيب محفوظ لا ينتميان فكريا إلى المدرسة التى أبدع حديث عيسى بن هشام فى ظلها.

أهم الدراسات التى تناولت حديث عيسى بن هشام

١- أحمد إبراهيم الهوارى: نقد المجتمع فى حديث عيسى بن هشام للمويلحى دار المعارف بمصر ط ٢ سنة ١٩٦٨
٢- أحمد أبو بكر إبراهيم: حديث عيسى بن هشام، الرسالة أكتوبر سنة ١٩٤٢
٣- أحمد يوسف خليفة: لغة السرد فى تصوير الشخصية الاجتماعية بين عبد الله النديم ومحمد المويلحى، مؤتمر السريات فى الأداب والعلوم الإنسانية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة قناة السويس فى الفترة من ٢٩:٣١ مارس سنة ٢٠٠٨
٤- حسن محمد حماد: تداخل النصوص فى الرواية العربية، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب (دراسات أدبية) د.ت
٥- رشاد رشدى: قصة أول رواية مصرية " المويلحى ومغامرات عيسى ابن هشام، آخر ساعة العدد ١٠١٤، ٣ . من مارس سنة ١٩٥٤
٦- روجر ألن: الرواية العربية: ترجمة حصة إبراهيم المنيف ط المجلس الأعلى للثقافة مصر سنة ١٩٧٧
٧- روجر ألن: محمد المويلحى، الجزء الأول حديث عيسى بن هشام ط المجلس الأعلى للثقافة سنة ٢٠٠٢
٨- سيد البحراوى: محتوى الشكل فى الرواية العربية (النصوص المصرية الأولى، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب (دراسات أدبية) سنة ١٩٩٦
٩- سيد حامد النساج: بانورما الرواية العربية الحديثة. ط دار المعارف بمصر سنة ١٩٨٠
١٠- عباس محمود العقاد: حديث عيسى بن هشام، محمد بك المويلحى، البلاغ الأسبوعى العدد ٦٦ فى ٢٤ ديسمبر سنة ١٩٢٨
١١- عبد اللاه عبد المطلب: المويلحى الصغير حياته وأدبه، الهيئة المصرية العامة للكتاب د.ت .

١٢- عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية فى مصر ١٨٧٠-١٩٨٣. دار المعارف بمصر د.ت
١٣- عصام بهى: الرحلة إلى الغرب فى الرواية العربية الحديثة، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب (دراسات أدبية) سنة ١٩٩١
١٤- عصام بهى: حديث عيسى بن هشام مجتمع متغير وثقافة متغيرة، مجلة فصول، العدد الرابع المجلد السادس صيف ١٩٨٦
١٥- على الراعى: دراسات فى الرواية المصرية. ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٩
١٦- محمد رشدى حسن: أثر المقامة فى نشأة القصة المصرية الحديثة. ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٤
١٧- محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث ط دار نهضة مصر بالفجالة بالقاهرة د.ت
١٨- محمد مهدى علام: حديث عيسى بن هشام، السياسة الأسبوعية العدد ٣٥٥، ٢٢ يناير سنة ١٩٤٤
١٩- محمود حامد شوكت: مقومات القصة العربية الحديثة فى مصر (بحث تاريخى وتحليلى مقارن) ط دار الفكر العربى بالقاهرة سنة ١٩٧٤
٢٠- يحى حقى: فجر القصة المصرية. ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٦

صورة الآخر فى رواية (خارطة الحب)
للكاتبة أهداف سويف

ينقل إرفنج هاو (Irving Howe) فى كتابه (السياسة والرواية) قولا لساتندال (Stendhal) يقول فيه: إن السياسة عندما تدخل العمل الأدبى فإنها تشبه طلقة المسدس وسط حفل موسيقى، زاعقة وسوقية وتعمل على تشتيت الانتباه".(٤٤)

والرواية التى نتحدث عنها رغم أنها راوية سياسية فإن السياسة فيها لم تشتت الانتباه ولم تكن سوقية، لأن صوت طلقة المسدس كان واحدا من نغمات الأركسترا العالمية أصلا، فالأنغام فى هذه السينفونية كلها تشبه الطلقات عالية الصوت، لأنها تمثل الحرب أو الصراع بين أعظم وأقدم صديقين لدودين فى التاريخ، هما الشرق الإسلامى والغرب الأوربى. ولأن شخصيات الرواية من كبار الساسة الذين أداروا دفة الصراع بين مصر قلب الشرق الإسلامى وبريطانيا محور الإمبريالية الغربية فى أوائل القرن العشرين أو بين أحفادهم،

ومن ثم فإن كل شيء في الحياة اليومية لهؤلاء الأشخاص كان جزءا من حياتهم السياسية، فماذا ننتظر من اللورد كرومر أو من ونستون تشرشل أو كتشنر أو سائر الشخصيات الإنجليزية التي شاركت في احتلال مصر والسودان وفلسطين عندما يتعاملون مع عائلة محمود سامي البارودي أو مع عرابي ومصطفى كامل والشيخ محمد عبده وبطرس غالي وإبراهيم الهلباوي والمهدي والخليفة التعايشي وغيرهم في ظل الصورة التي ترسمها الرواية لحياة هذه الشخصيات، وفي خضم الأحداث التي صنعوها يصبح كل شئ جزءا من السياسة، حتى الحياة الخاصة، لا فرق بين الموسيقا وتتابع الطلقات، يصبح الحب سياسة والبغض سياسة والعلاقات الأسرية والمصاهرات شكلا من أشكال العلاقات الدبلوماسية. بالإضافة إلى أن الكاتبة لم تحول الحب والعلاقات الإنسانية إلى سياسة فقط بل حاولت أن تجعل السياسة نفسها شكلا من أشكال العلاقات الاجتماعية والإنسانية والعاطفية.

هذه الرواية التي نتحدث عنها هي رواية (خارطة الحب) للأديبة المصرية الأصل والنشأة الإنجليزية الإقامة والجنسية: أهداف سويف، ابنة الدكتور مصطفى سويف استاذ علم النفس والدكتورة فاطمة موسى أستاذة الأدب المقارن.

كتبت أهداف سويف هذه الرواية في الفترة من ١٩٩٤م حتى ١٩٩٨م[٤٥] باللغة الإنجليزية، ونشرتها في المملكة المتحدة ولقيت إقبالا ملحوظا لدى القارئ الإنجليزي، بل كانت واحدة من ست روايات كتبت باللغة الإنجليزية رشحت للحصول على جائزة بكور

لأفضل رواية باللغة الإنجليزية سنة ٢٠٠٠، لكن الرواية لم تفز لأسباب لا علاقة لها بالجودة والرداءة.

ثم ترجمت الدكتورة فاطمة موسى (والدة أهداف سويف) الرواية إلى اللغة العربية، ونشرت سنة ٢٠٠٣ ضمن مشروع مكتبة الأسرة في مصر.

ترسم الرواية صورتين للعلاقة بين الشرق والغرب، إحداهما في بداية القرن العشرين، والثانية في نهايته، من خلال قصتي حب، إحداهما حدثت بين أرملة إنجليزية مات زوجها بسبب حالة اكتئاب حادة أصابته عقب تحرك ضميره بعد مشاركته في المذبحة التي ارتكبها الجيش الإنجليزي بقيادة كتشنر ضد أهل السودان - وبين مناضل مصري من أسرة مكافحة - هي أسرة الزعيم والشاعر المصري محمود سامي البارودي أبرز زعماء الثورة العرابية، هذه الأرملة تكتشف الحقيقة وتزول عن عينيها غشاوة الغطرسة الإمبريالية، وتعود إليها حالتها الإنسانية الطبيعية أو الفطرية، فتتفهم منطق المقاومة للاستعمار وتحس بآلام الشعوب الضعيفة وتعترف بحق هذه الشعوب في الوجود، فتنخرط في صفوف المقاومة السلمية للاستعمار وتتزوج من شريف باشا البارودي ابن أخي محمود سامي البارودي، وتعيش في بيته، وتنجب منه طفلة هي "نور الحياة"، لكن المتعصبين لا يسمحون لهذه العلاقة بالبقاء، إذ يغتالون شريف باشا البارودي، وينهون هذه العلاقة، هل تقصد المتعصبين من قوات الاحتلال أو المتعصبين من رجال المقاومة الوطنية؟ لا ندري، وتغادر المرأة بطفلتها أرض الشرق ويستقر جسد البارودي في التراب.

أما الصورة الثانية التى رسمتها الرواية فهى مشابهة للصورة الأولى، وإن كانت قد حدثت فى نهاية القرن العشرين، هذه الصورة الثانية تحتوى أيضا قصة حب لكن من نوع مختلف، إذ إن حفيدة المرأة الإنجليزية التى كانت قد تزوجت شريف البارودى وغادرت بابنتها مصر أصبحت أمريكية هذه المرة، (فنور الحياة) ابنة شريف باشا البارودى بعد أن انتقلت بها والدتها (آنا ونتر بورن) إلى إنجلترا كبرت هذه البنت وتزوجت من رجل فرنسى، ثم هاجرت إلى أمريكا خلال الحرب العالمية الثانية، وأنجبت فتاة أمريكية هى (إيزابيل باركمان).

تلتقى (إيزابيل باركمان) فى نيويورك بعمر الغمراوى الذى هو أيضا حفيد (ليلى البارودى) ابنة أخ الشاعر والزعيم الوطنى المصرى محمود سامى البارودى، لكن عمر الغمراوى لا يشتغل مثل جدته أو أهلها بالمقاومة، بل يعمل زمارا (قائد فرقة موسيقية) تعزف الموسيقى الغربية، بل إنه تجنس بالجنسية الأمريكية.

تقع (إيزابيل) فى غرام عمر الغمراوى، لكنه هو لم يقع فى غرامها؛ لأنه رأى بل اكتشف بعد محاولاتها المستميته لنصب الشباك لإيقاعه فى حبها أنها لا تلائمه، بسبب عدم التكافؤ، فهو أكبر منها بكثير، بل اكتشف أن علاقتها به غير شرعية، لأنها ربما تكون ابنته من الزنا، فقد كان على علاقة غير شرعية مع أمها فى السنوات التى ولدت فيها فى أوائل الستينات، ومع ذلك فإنه لم يستطع المقاومة بل أنجب منها ولدا سفاحا.

والتكنيك الذى تعتمده الرواية فى السرد تكنيك تقليدى. استخدم من قبل فى كثير من الروايات وبخاصة الروايات التاريخية مثل رواية

الزينى بركات لجمال الغيطانى، ويعتمد هذه التكنيك على مخطوطات قديمة يعثر عليها الراوى، ثم يحاول التنقيب عن محتواها، بعد محاولة تجميعها وإعادة ترتيبها وأثناء اكتشافه لها يكون هو نفسه قد شارك فى أحداث قصة أخرى معاصرة للقراءة، ومن ثم تكون هناك قصتان، قصة معاصرة وقصة قديمة، وهى من هذه الناحية تشبه حديث عيسى بن هشام، لكنها تستخدم تقنيات فنية أكثر مهارة وإتقانا.

فى رواية خارطة الحب تفاجأ (أمل) ابنة أحمد الغمراوى وحفيدة ليلى ابنة أخ محمود سامى البارودى، بأن فتاة أمريكية تدعى (إيزابيل باركمان) تأتى إليها فى بيتها فى القاهرة، ومعها صندوق كبير فيه كل محتويات ومذكرات جدتها (آنا ونتربورن) وتقول لها إيزابيل إن أخاها عمر الغمراوى هو الذى أرشدها إلى أمل فى القاهرة لتساعدها فى بحث تجريه عن الألفية الثالثة.

وبعد أن تفتح أمل الصندوق تكتشف كل أحداث القصة القديمة لعائلة البارودى بل لمصر كلها فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، إذ تخرج من الصندوق كل الأسرار، فكل يوم يمر على أمل وإيزابيل وعمر ينكشف جزء من حياة آنا وليلى وشريف فى بداية القرن، وتكتمل الخيوط القديمة بأحداث معاصرة حتى تكتمل الصورة الكلية فى النهاية، بل ينكشف الأمر عن مجموعة من الصور الحقيقة والصور الزائفة، ومن هذه الصور المختلفة يحتدم الصراع فى الرواية. فالصراع فى الرواية يدور بين صور وليس أشخاصا.

فكما أن الرواية ترسم صورة للعلاقة بين الشرق والغريب، تختلف

عن الصورة التاريخية المعروفة، فإنها ترسم صورة الشرق فى عيون أهل الغرب، وترسم صورة الغرب فى عيون أهل الشرق، وهما صورتان تختلفان عن الصورة التقليدية المشوهة التى سجلها التاريخ، كل فريق يرسم صورة للآخرة سواء أكانت هذه الصورة حقيقة أم زائفة، والبحث عن هذه الصورة الحقيقية (صورة الآخر) لدى كل فريق هو موضوع الرواية.

والصورة هنا عبارة عن إدراك إنسانى للحياة والأشياء، ثم تعبير فني عن هذا الإدراك، ويشترك فى كل من الإدراك والتعبير كل الطاقات البشرية الخلاقة لصاحب التصور، يشترك فيها عقله وخياله وتجاربه السابقة ومزاجه الشخصى وثقافته، ومن ثم فإن الشىء الواحد قد يتخذ صورا عديدة ومختلفة فى وقت واحد، ومن ثم فإن الرواية تحتوى صورا بعدد الأصوات أو الشخصيات التى تحتويها، وقد تشترك طائفة من الشخصيات فى مجموعة من الملامح المشتركة فى الصورة الواحدة عند فرد معين أو عند جماعة من الناس فتتحول هذه الملامح إلى نموذج فنى يعبر عن هذه الجماعة تعبيرا دقيقا، ويميز شخصيتها الجماعية تمييزا فريدا، فترى للمصرى صورة واضحة تجمع الملامح المميزة فى كل المصريين، وللتركى صورة واحدة، وللهندى صورة واحدة، وللمسلمين صورة واحدة، وللعرب صورة واحدة، ويمكن التعبير عن هذه الصورة أو تلك فى جمل قليلة، هذه الصورة التى ترسم فى أذهان شعب من الشعوب أو فى ذهن فرد من الأفراد عن الشعب الآخر أو عن بعض الطوائف قد تكون صورة صادقة ومعبرة فى بعض الأحيان، وقد تكون صورة زائفة

وكاذبة أملتها النوازع العدوانية العدائية لهذا الشعب أو لهؤلاء الناس.

وعندما تكون الصورة الجماعية الملتقطة لشعب من الشعوب صادقة فإنها تكون معبرة ومؤثرة لأنها تجمع الخصائص المشتركة فى هذا الشعب، وقد ورد تصوير لهذه الطوائف بصورة جماعية فى القرآن الكريم مثل صورة المنافقين، وصورة الكافرين أو الملحدين. وقد تنبه الجاحظ فى كتابه البيان والتبين إلى جماليات هذا النوع من الصور الجمعية عندما تحدث عن صورة الطوائف الأجنبية من خلال لهجاتها وصور أصحاب الأمراض الكلامية من خلال حكاية كلامهم أى تقليده.

يقول الجاحظ: " إذا تكلم الخراسانى على هذه الصفة فإنك تعرف – مع إعرابه وتخير ألفاظه من مخرج كلامه – أنه خرسانى، وكذلك إن كان من كتاب الأهواز، ومع هذا إنا نجد الحاكية من الناس يحكى ألفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم لا يغادر ذلك شيئا، وكذلك تكون حكايته للخرسانى والأهوازى والزنجى والسندى والأحباش وغير ذلك، نعم حتى تجده كأنه أطبع منهم، فأما إذا حكى كلام الفأفاء فكأنما قد جمعت كل طرفة فى كل فأفاء فى الأرض فى لسان واحد، كما أنك تجده يحكى الأعمى بصورة ينشئها لوجهه وعينيه وأعضائه لا تكاد تجد من ألف أعمى واحدا يجمع ذلك كله، فكأنه قد جمع جميع طُرَف حركات العميان فى أعمى واحد"[٤٦] بل يرى الجاحظ أن الصورة التى تحاكى الواقع الفعلى أكثر تأثيرا واستحضارا لطرف الواقع وخصائصه من الواقع الحقيقى نفسه[٤٧]

فالذى يقلد أصوات الحيوانات يستثير الحيوانات أكثر من الإثارة إلى تنتج من الحيوانات نفسها.

هذا الاختزال الفنى والثقافى النفسى لملامح الشعوب والطوائف يكون صادقا فى القليل النادر من الحالات، لكنه فى أكثر الأحوال يكون شكلا من التوهم الزائف الذى تمليه العصبية والغرور القومى. ومن هذا القبيل صورة الشرقى المسلم التى استقرت فى أذهان المواطنين الغربيين، وصورة الإنسان الإمبريالى العدوانى المغرور التى استقرت فى أذهان العرب عن الإنسان الغربى، وإن كانت الصورة الثانية فيها الكثير من الصدق.

إن هذه الصورة التى يكونها شعب من الشعوب تجاه الشعب الآخر، لا بد أن يكون لها أسباب تاريخية ونفسية واجتماعية وحضارية تكونت رواسبها خلال الاحتكاك بين الشعبين، ومع ذلك فإن هذه الصورة - فى كثير من الأحيان - زائفة وتعبر عن المخزون الوجدانى والنفسى والاجتماعى أكثر من تعبيرها عن الحقيقة، فالحقيقة الواقعية شىء والصورة التى ترتسم فى أذهان الناس شىء آخر. هى تعبر عن موقف أصحاب الصورة الصانعين لها تجاه الآخر أكثر من تعبيرها عن الآخر نفسه، ومن ثم فإنها أداة صالحة للدعاية والتزييف الثقافى.

وقد تجمعت كل الأسباب التاريخية والنفسية والحضارية التى عملت على تشويه صورة الإنسان العربى المسلم فى مخيلة الإنسان الغربى، وتجمعت أسباب أكثر منها قوة لرسم صورة سلبية فى أذهان العرب والمسلمين عن الإنسان الغربى، فهذه العلاقة لها تاريخ

عريق من التوجس وفقدان الثقة والعداء والتآمر، حتى أصبحت صورة العربي المسلم في الأدبيات الغربية مثالا للإرهابي، وأصبحت صورة الأوربي أو الأمريكي مثالا للإمبريالي المستعمر.

رواية " خارطة الحب " التي نحن بصدد الحديث عنها تعالج هاتين الصورتين وصوراً كثيرة جزئية متفرعة عنها، لكنها تعالجها بطريقة جديدة ومختلفة عن الروايات التي عالجت هاتين الصورتين من قبل أو عالجت صورا أخرى مشابهة.

فالصورة التي رسمها الطهطاوي في (تخليص الإبريز في تلخيص باريز) للإنسان الفرنسي والصورة التي رسمها توفيق الحكيم للتركي أو للفرنسي أو الإنجليزي في عودة الروح، والصورة التي رسمها المويلحي أو غيرهم كلها صور اختزالية، تجمع ملامح شعب كامل في صورة إنسان واحد معاد أو صديق، وكذلك الصور التي رسمها يحيى حقي في قنديل أم هاشم والطيب صالح في موسم الهجرة للشمال، كلها ترسم الآخر على أنه الغريب، الذي يقف في الضفة الأخرى من النهر أو في المعسكر المعادي، لكن أيا منهم لم يتقمص شخصية هذا الآخر ويحس بإحساسه، ويتغلغل في باطنه، ولذلك نجد الآخر في هذه الروايات لا تتطور، فالذي يتطور فيها فقط هو صورة الأنا، إسماعيل في القنديل، ومصطفى السعيد في موسم الهجرة للشمال، أما المعالجة التي قامت بها أهداف سويف للعلاقة بين هذه الصورة التقليدية الاختزالية وبين الصورة الحقيقية للأفراد فتعتمد على أن الناس الذين يعيشون في الشرق وفي الغرب بشر، وأن هؤلاء الناس الأسوياء عندما تزول عن أعينهم

غشاوة هذه الصورة الاختزالية فإنهم يعودون إلى رشدهم، وربما تؤنبهم ضمائرهم على ما فعلوه فى زمن الغفلة إلى درجة تصل بهم إلى حد الجنون أو الموت. وربما يعتنقون فكر خصومهم التقليديين، وربما يحبونهم. وتتحول علاقة البغض والريبة إلى علاقة حب ومودة وتعاطف.

لكن الناس غير الأسوياء هنا وهناك يظلون متمسكين بصورتهم التقليدية لا يبرحونها، بل يزدادون مع الأيام تمسكاً بها، الصراع الحقيقى إذن ليس بين الشرق والغرب، بل بين متعصبين متطرفين هنا وهناك.

ومن ثم فإن الوعى سوف يجعل الكثيرين من أهل الغرب يتفهمون طبيعة الإنسان العربى المسلم ويتعاطفون مع قضاياه ومشكلاته، والوعى أيضا سوف يبصر أهل الشرق بأن الغربيين جميعا ليسوا كتلة إنسانية واحدة، بل هم بشر فيهم أمثال اللورد كرومر وكتشنر وفيهم أمثال (آنا ونتربورن) وفيهم المنصفون والعقلاء.

وترى الكاتبة أن هذه النظرة التى تتبناها فى الرواية هى نظرة القرآن الكريم التى أُمر المسلمون باتخاذها عند النظر للشعوب فى قول الله تعالى: " يأيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم " (١٣ سورة الحجرات) فالإنسان ينبغى ألا ينظر إلى الناس ويفاضل بينهم بناء على الصورة التى يرسمها للشعب الذى ينتمون إليه، أو الجنس الذى تمتد منه أعراقهم، بل المفاضلة ينبغى أن تكون بناء على السمات

الخلقية والسلوكيات الذاتية لكل فرد من أفراد هذا الشعب أو هذه القبيلة، هذه هى الرؤية التى تبنتها الرواية، الصراع فيها قائم الجدل بين الرؤى المصكوكة الجاهزة والرؤى الإنسانية الفردية المرنة.

الكاتبة فى هذه الرواية تخاطب القارئ الإنجليزى خاصة والغربى عامة، وتحاول أن توضح له خطأ هذه الرؤية الاختزالية التى ورثها عن آبائه وأجداده عن الشرق. ليس عن طريق الخطاب المباشر بل عن طريق القص، بواسطة التفكير بالصور السردية، أى عن طريق التقنيات السردية، وفى سبيل هذه الغاية اتخذت الرواية الإجراءات الفنية التالية.

أولا: أن الرواية استخدمت الشخصيات التاريخية التى لعبت دورا فى رسم الصور المثالية بين الشرق والغرب باعتبارها شخصيات روائية من أمثال تشرشل واللورد كرومر، وكتشنر ومحمود سامى البارودى ومصطفى كامل ومستر يلنت والمهدى والخليفة التعايشى وغيرهم. كما اعتمدت على أحداث تاريخية مثل الاحتلال الإنجليزى لمصر وقمع ثورة عرابى، واحتلال السودان وقمع ثورة المهدى ومثل حادثة دنشواى ومقتل بطرس غالى.

هذا البعد التاريخى فى الرواية عمل على ازدواج الرؤية الخيالية فيها، إذ إن القارئ للرواية ينظر بإحدى عينيه إلى التاريخ الواقعى كما هو مسطر فى كتب التاريخ ومذكرات المؤرخين والساسة، وينظر بالعين الأخرى للصورة السردية لهذا الواقع.

والرواية لا تتعارض مع الواقع التاريخى، لكنها تنظر إليه من زاوية خاصة، وتكمل الناقص فيه وتلونه بلون من الوعى الإنسانى هو

وعى الراوية أو وعى الشخصيات داخل الرواية، ومن خلال المقارنة بين الصورة الخيالية الفنية والواقع التاريخى تظهر الحقيقة المتمثلة فى أن هذا الذى نسميه واقعا تاريخيا، ليس إلا مجموعة من الصور التقليدية للواقع، بل يقبع خلف هذا الذى نسميه واقعا تاريخيا طبقات عديدة من الحقائق. وهكذا تتحول قراءة الرواية إلى بحث رأسى يعمل على التعمق فى باطن التاريخ، أقصد التأريخ لما هو أعمق من التاريخ، أى التاريخ الإنسانى العاطفى للأحداث السياسية والحضارية. وكشف كثير من الزيف الذى تحول إلى تاريخ له سلطة استمدها من الزمن.

ثانيا: أن التكنيك الذى اتبعته الرواية والذى يشبه عمل عالم الحفريات أو الباحث الجيولوجى فى التنقيب عن مخلفات الماضى، هيأ الفرصة أمام الموازنة بين حال مصر فى علاقاتها مع الغرب فى بداية القرن العشرين وحالها فى نهاية القرن، وأسفرت المقارنة عن أن الأسئلة التى كانت مطروحة فى بداية القرن هى نفسها الأسئلة التى ما تزال تطرح فى آخره، والمشكلات التى كانت فى أوله هى نفسها التى فى آخره، بل ازدادت سوءاً. وكل ما حدث أن الآخر لم يعد خارجيا فقط بل أصبح داخليا وخارجيا. وكل ما هنالك أن العلاقة فى الماضى كانت مع بريطانيا وأصبحت الآن مع أمريكا، وأنها كانت تحتوى قدرا من المشروعية الحضارية أما فى آخره فأصبحت غير شرعية، لقد أصبحت صورة الآخر أكثر تعقيدا.

ثالثا: أن الشخصيات فى الرواية سواء أكانت الشخصيات التاريخية المعروفة أم الشخصيات الخيالية تنقسم قسمين: قسم ثابت

على المبادئ التى يؤمن بها من أول الرواية حتى آخرها، مع تفاوت فى درجة هذا الثبات، وقسم آخر متحول مرن، وأن القسم الثابت هو الذى يبقى وتبقى مبادئه. ومن الشخصيات الثابتة المتحجرة الشخصيات التى أدارت الحرب البريطانية فى بداية القرن مثل جورج ونيدام وكرومر وكتشنر، وهم يرون أن الأمم البدائية غير الأوربية لا حق لها فى البقاء، تطبيقا لنظرية داروين - نظرية الغاب - التى ترى أن البقاء للأصلح. وهم فى نظريتهم هذه لا يعتمدون على رؤية علمية بل على التعصب للجنس الغربى واحتقار الأجناس الأخرى.

هؤلاء الناس كان لهم رؤية سلبية - عمت شطرا كبيرا من الشارع الغربى - عن الشرق، كانوا يرون المقاومة الوطنية للاستعمار شكلا من أشكال الإرهاب، ويرون كل الشرقيين إرهابيين أو لهم علاقة بالإرهاب، ومن ثم يجب التخلص منهم، ويرون أن حروب الإبادة التى يمارسها قادة الحرب ضد الشعوب الإسلامية فى مصر والسودان حروب شريفة، وكذلك الحروب التى يمارسها الجيش البريطانى فى جنوب أفريقيا، والجيش البلجيكى فى الكونغو، والجيش الأمريكى فى الفلبين، وجيوش أوروبا فى الصين كلها من وجهة نظرهم حروب شريفة، بل مقدسة هدفها العدل والمساواة والأمن. بل إنهم يرون أن استئصال الشعب العربى من فلسطين من هذا القبيل.

والكاتبة تعمق هذه الرؤية الجامدة عند هذا الفريق وتحاول أن تفسر تصرفاتها عندما تلتمس لها أسبابا من التربية العدوانية

المتعصبة المتأصلة فيها منذ الصغر، فاللورد كرومر مثلا كان أنانيا منذ طفولته المبكرة، إذ كان يلتقط أى شىء يستطيع حمله أيا كان مصدره ويدعى ملكيته، لنفسه حتى أصبح يعرف فى طفولته باسم (لى أنا).(٤٨)

هؤلاء الناس رغم كراهيتهم واحتقارهم الشديد للشرقيين لا يتركون هذا الشرق فى حاله، بل يعشقون أرضه وثرواته ويكرهون أهله وهم لا يكلفون أنفسهم التأقلم مع طبائع أهله " يأتون إلى بلاد مخالفة وشعوب مختلفة، يتولون الأمر ويصرون أن يجرى كل شىء بطريقتهم، يعتقدون أن طريقتهم هى الوحيدة ... العاملون فى السفارة الأمريكية والوكالات الأمريكية اليوم .يقطعون شوارع القاهرة فى سياراتهم الليموزين المغلقة، نوافذها من الزجاج المدخن، لا يفتحون أبوابها إلا داخل مجتمعاتهم التى يحرسها جنود من القوات الأمريكية".(٤٩)

وهم لا يرضون حتى عن طائفة الشرقيين الذين تركوا عاداتهم وتقاليدهم ولبسوا ملابس غربية وأكلوا مثل الغربيين وفكروا مثلهم، بل إنهم يصفونهم بالنفاق والثرثرة ويهزءون من تشبههم بهم فى لبسهم الياقات ولبس الأحذية الملونة، واتباعهم لحركاتهم دون فهم، بل يرون ثقافتهم وتشدقهم فى الحرية والمساواة مثار شك، فلا يعجبهم المتشبهون بهم ولا المختلفون معهم، لأنهم شرقيون، أما النابغون من هؤلاء الشرقيين من أمثال عمر الغمراوى فإنهم "يكرهونه لكنهم لا يشبعون منه، عندما يقود الأوركسترا فى حفل يتيلوى طابور طالبى التذاكر حول المبنى وكأنه العرض الأول لفيلم

من أفلام سبيلبرج يطلقون عليه (مايسترو المولوتوف) و(قائد أوركسترا الكلاشنكوف) لكن شباك التذاكر يعبده"[٥٠] وهذا يعنى أنه مازال موصوما بالإرهاب.

هذا الفريق المتعصب الكاره للشرق يرى أن الاستعمار جاء بالفائدة العظيمة للبلاد المستعمرة، لأن الشرقيين لا يستطيعون إدارة أمور أنفسهم، فهذا (مستر بويل) فى الرواية يصف كيف كانت أيدى كرومر بيضاء على الشعب المصرى، فقد " ألغى كرومر السخرة والكرباج والفلكة " وبفضله أصبح " الفلاح يستطيع أن يقف فى وجه الباشا ويقول: لا تستطيع أن تضربنى فسوف أشكوك إلى الإنجليز"[٥١] ويرى مستر بويل أيضا أن الأفندية فى مصر ليسوا بمصريين ولا أوربيين، و يرسم صورة للشخصية المصرية عامة بأنهم فاسدون يعتمدون على الرشاوى التى يسمونها " البقشيش" ويميلون إلى الكذب، واعتياد الطأطأة أمام الرياح.

هذه هى رؤية هذا النوع من الشخصيات الأوربية المتطرفة للشعب المصرى خاصة وللشعوب العربية والإسلامية عامة، وهى للأسف تمثل رأى الحاكم المنتصر فى الشعوب التى يحكمها أو يفرض سيطرته عليها، أو يخضعها نتيجة تحكمه فى الطبقة الحاكمة فيها ويفرض عليها أن تفعل فى الشعوب ما يشاء.

أما النوع الثانى من الشخصيات، وهو الشخصيات المتطورة فأبرز مثال لها هو شخصية (إدوارد ونتربورن) الذى لم تتطور شخصيته فقط بل انفصم نصفها الثانى عن نصفها الأول تماما بعد ما انكشفت له الحقيقة المهمة التى شارك فيها، وصحا ضميره

الإنساني، وعرف أن الناس الذين شارك كتشنر في ذبحهم في السودان لم يكونوا إلا أناسا أبرياء يدافعون عن أنفسهم وأهليهم، وأن الحرب التي خاضها الإنجليز ضدهم لم تكن حربا شريفة، نتيجة لهذا التطور الجذري المفاجئ أصيب إدوارد بعقدة نفسية أودت بحياته، مات إدوارد من شدة تأنيبه لنفسه.

ومثال آخر للشخصية المتطورة هي شخصية (أنا ونتربورن) زوجة إدوارد ثم أرملته، فقد أزيلت غشاوة التصور الخاطئ للشرق عند (آنا) بسبب تتلمذها على (سير تشارلز) الذي تطورت شخصيته هو من قبل، بعد ما عرف الحقيقة عقب مشاركته في الجيش الذي قمع ثورة عرابي واحتلال مصر بدعوى الدفاع عن الخديوي واستقرار الأمن والقضاء على التمرد. نقل (سير تشارلز) تجربته إلى آنا ونتر بورن. فأدركت أن الحرب ضد مصر أو ضد السودان لم تكن أسبابها إلا أطماعاً شيطانية عششت في خيالات الساسة وهدفها السلب والنهب، لذلك أصابتها حالة التنوير التي أصابت زوجها من قبل، لحظة فاصلة بين النور والظلمة.

تقول الكاتبة مصورة هذه اللحظة التي حدثت في عقل إدوارد: "تملكت رأسه الفكرة التي كانت تحوم حوله في عطبرة وفي سواكن وفي الخرطوم وتجاهلها لأسابيع، انتصبت قائمة من تراب الميدان، ميدان المعركة، وضربته في وجهه بوضوح ونور يعمي البصر، وبمجرد أن كشفت عن نفسها ودخلت عقله تحول الأعداء الدراويش المتعصبين إلى رجال من بني الإنسان المساكين بخيامهم الرثة وأتباعهم من الأسمال كساء وأطفالا وماعز وسيماء شهور من الجوع

على أجسادهم... رجال تدفعهم فكرة عن الحرية والعدل فى وطنهم". (٥٢)

لكن أنا لم تجن مثل زوجها بل تغيرت سلوكها، لم تهرب إلى الداخل بل اتخذت فعلا إيجابيا: سافرت إلى مصر، وأطلعت على الأمور بنفسها، بل تعرفت عشقتها. لم تكتف باللوحات التى ترسم الإنسان الشرقى فى متاحف لندت بل ذهبت بنفسها لتراها بعينيها وتعيش فيها. تقول آنا عن تجربتها الأولى فى الإسكندرية، وكيفية المقابلة التى لم تكن تتوقعها من الأهالى: " لم أقابل سوى الابتسامات من الأهالى والتحية من الأوربيين، لا يمكننى تخيل مناظر التطرف المخيف التى سمعت عنها". (٥٣)

كانت (آنا) تتوقع أن ترى المتطرفين الذين يتحدثون عنهم وهم يسدون المنافذ ويطلقون الرصاص، لكنها لم تر إلا الابتسامات على الوجوه، لم تر الصورة التى رسمت فى ذهنها عن الآخر بل رأت صوراً أخرى. وبعد أن تغادر (أنا) الإسكندرية إلى القاهرة وتلتقى بالقادة الإنجليز فى منزل اللورد كرومر، تكتشف أمراً خطيرا يحول حياتها كلها من النقيض إلى النقيض، تكتشف أن الانجليز هم المتطرفون.

بل هم الإرهابيون الحقيقيون، فهم يصفون من يقول الحق بينهم بأنه مخبول أو شبه مخبول، ويستخدمون تعبير " عبر الحدود " للإشارة إلى المستر (بلنت) لأنه ينظر إلى الأمور من وجهة نظر مخالفة لوجهة نظرهم، أين الديمقراطية وحرية الرأى؟ ! وفى الوقت نفسه اكتشفت أن المصريين أناس بسطاء يميلون إلى العدل والحرية

والسلام، وكل ما يطلبونه - كما تقول هى فى مذكراتها: " إنهاء الاحتلال.. وأن تحكم بلادهم مثل بلادنا بواسطة برلمان منتخب".(٥٤)

أى إرهاب أو تعصب فى هذا المطلب العادل؟ ! اكتشفت أن الإنجليز لم يعرفوا الشعب المصرى على حقيقته، وأن الصورة التى رسمت لهم فى أذهان الجنود المقاتلين هى صورة زائفة رسمها الساسة ورجال الحرب لأغراض دنيئة، وانساق وراءها الناس دون تفكير.

تقول (أنا) فى خطاب لها إلى تشارلز " إننا نكتفى بأبناء جندنا وأعضاء القنصليات الأخرى، ولا نعرف من أهل البلد إلا من يقومون على خدمتنا، ويخيل لى أن مثلنا مثل الغريب يأتى إلى إنجلترا ولا يتعامل إلا مع الخدم وأصحاب الدكاكين، ويبنى رأيه فى المجتمع الإنجليزى على مثل هذه التجربة المحدودة"(٥٥). وهكذا يثبت لأنا بالدليل القاطع أن الصورة التى عششت فى ذهنها وأذهان بنى جنسها عن الآخر العربى كانت خاطئة. وهكذا تستمر آنا فى الكشف حتى تصل إلى القرار الحاسم وهو التعاطف الكامل مع الحق، ويتم ذلك بزواجها من شريف البارودى وقطع كل صلة لها بالإرهابيين الحقيقيين من أبناء بلدتها.

إن كلا من (أنا ونتربورن) وزوجها (إدوارد) قد عرفا الحقيقة أو اكتشفاها لكن (إدوارد) عرف الحقيقة بعد ما فات الوقت. لقد اعتبر الإنجليز أن أنا قد عبرت الحدود -لقد صبأت- اعتبروها مثل مدام حسين رشدى الإنجليزية التى أصبحت - كما يقولون عنها - من أتباع محمد لأنها استخدمت حريتها فى التدين وأسلمت.

تتراوح الشخصيات هنا وهناك بين هذين الطرفين من التطور والثبات، وتتفاوت فى كيفية هذا التطور، واتجاهه، فالشخصيات المصرية فى بداية القرن العشرين شخصيات نامية ومرنة لكنها لم تغير مبادئها؛ لأنها تسير فى طريق البحث عن الحق والعدل والمساواة، ولأنها تتحلى بالتسامح.وأبرز تطور حدث فيها هو هروب والد شريف باشا البارودى إلى الداخل، انطواؤه على نفسه، انعزاله وحبس نفسه فى ضريح، بعد أن اكتشف الخطأ الذى وقع فيه والذنب الذى لم يغفره لنفسه، وهو أنه هرب من جيش عرابى أثناء الثورة العرابية والدفاع عن الوطن.

إن حالته نقيض حالة (إدوارد ونتربورن). فالأول أصيب باكتئاب وعقدة نفسية نتيجة لأنه لم يشارك فى الحرب وهرب منها، والثانى أصيب بالعقدة نفسها لأنه شارك فيها. لسبب بسيط وهى أن الحرب الأولى كانت شريفة بخلاف الثانية. أما الشخصيات التى تعيش فى آخر القرن، فهى شخصيات مقلوبة أصلا. حدث لها انقلاب لم تستطع أن تقاومه، فالشخصيات كلها تقريبا مغتربة، عمر الغمراوى أصبح أمريكيا، وكذلك إيزابيل والراوية (ليلى) تحمل جواز سفر إنجليزيًا وأبناؤها وزوجها هناك، إن بطلة القصة الأولى التى حدثت فى أوائل القرن وهى (أنا ونتربورن) يعمل تطورها على هجرتها إلى الشرق. بينما يؤدى التطور بالشخصيات فى نهاية القرن إلى الهجرة من الشرق إلى أمريكا من غير رجعة. كان للهجرة الأولى أسبابها المنطقية، أما الثانية فكانت مجرد هروب من المشاكل الاقتصادية والأمنية.

أما الشخصيات الحية الواعية التى لم تهاجر فإنها انتحرت، أو ماتت وهى ما تزال فى عداد الأحياء. كل شخصية من هذه الشخصيات يرسم للآخرين صورة تنبع من موقفه الفكرى والثقافى والحضارى، فالمتصلبون من الغربيين يرسمون صورة سلبية عن الشرق وتخف دمامة هذه الصورة شيئا فشيئا لدى الشخصيات المتطورة حتى تتضح الصورة الحقيقية لدى الواعين منهم. على أن التطور الذى يلحق الشخصيات فى الرواية، لا يتم عن طريق النمو الجسدى أو غير ذلك، وإنما يتم عن طريق نمو الوعى بالآخر، وتغير الصورة التى ترسمها الشخصية للآخرين.

بل إن قبول الآخر أو رفضه يتطور تبعا لتغير هذه الصورة، فكل شخصية من شخصيات الرواية عندما تقابل شخصية أخرى تحمل فى مخيلتها صورة جاهزة لها، هى صورة الجنس أو الوطن الذى تنتمى إليه، لكن هذه الصورة قد تزداد سوءا بعد ذلك وقد تتغير إلى الأحسن، لكنها تتحول فى النهاية إلى صورة غير نمطية.

فالراوية عندما تقابل إيزابيل المرأة الأمريكية أول مرة تقابلها بضيق، لأنها كانت ترسم صورة جاهزة للأمريكيين جميعا، فهى كانت تتوقع منها عند لقائها بها أن تبدأ فى الحديث عن موضوعات محفوظة لا يمل الأمريكيون من ترددها عند قدومهم إلى الشرق، مثل الحديث عن المتطرفين - الحجاب - السلام البارد - تعدد الزوجات - وضع المرأة فى الإسلام - ختان البنات[٥٦] لكن إيزابيل تكسر هذه التوقعات التى بنتها أمل على الصورة المحفوظة. وبدلا من ذلك فاجأت أمل بأنها تتحدث عن الحب، وأنها على نقيض ذلك رومانسية

عاشقة، وكانت أمل تتوقع أن تكون هذه الأمريكية جسورة جريئة مثل أي امرأة أمريكية في أفلام رعاة البقر فإذا بها متواضعة بل لعلها خجول، اكتشفت إنها إنسانه مثل سائر البشر.

وهكذا تتوالى الاكتشافات التي تغير الصورة في مخيلة أمل عن إيزابيل حتى تتعاطف معها وتحبها، بل تتوحد معها في الدم والعرق وتتفهم مشاعرها وظروفها وتفهمها. تكتشف فيها الجانب الإنساني. ومثل ذلك يحدث أيضا في الصورة التي ترسمها أمل (لآنا ونتربورن). إذ وجدتها – عندما تعرفت عليها من خلال مذكراتها التي حملتها إليها إيزابيل في الصندوق – زوجة وفية لزوجها الإنجليزي المتعصب، بل المشارك في إبادة أحد عشر ألفا وجرح ستة عشر ألفا آخرين من الدراويش، ثم قتل جميع الجرحى، ماذا يتوقع من هذه الزوجة الوفية لزوجها الذي شارك في هذه المذبحة اقتناعا منه بشرعية الحرب القائمة على فلسفة أن الأمم البدائية ليس لها حق في البقاء. المتوقع إنها تكون مثله لكن آنا تكسر التوقع، ومن ثم فإن الصورة التي رسمت واستقرت في ذهن أمل تتغير – تتطور لديها صورة الآخر – انتقلت روح آنا من عقال التعصب والتخريب إلى الرؤية الحرة فتغيرت صورتها. وهكذا يحدث تغير متبادل بين آنا في بداية القرن وأمل في نهايته، تطور متبادل في نهاية الصور.

آنا جاءت وهي تحمل للعرب صورة حفظتها من الكتب والصحف قوامها أن العرب " جنس تافه وقح جاهل كسول طماع وليس فيهم أي صفات جذابة، والعربي العادي يفتقر إلى الكياسة وإلى القوة، يرتدي أسمالا ممزقة، يسير حافيا وقد يرتدي نعلا بدائيا في بعض

الأحيان، يداه ووجهه دليل ناطق على ندرة الماء، العرب جهلة لا يحفلون بمزايا حياة التمدن يحملون السلاح دوما إذا استطاعوا الحصول عليه، فالرجل قد لا يملك من اللباس إلا فراء خروف لم يدبغ ويحمل على ظهره سيفا وعلى كتفه بندقية أو اثنين، على أنهم فيما يبدو قوم يتمتعون بالرضا والقناعة يشبهون زنوج أميركا كثيرا فى بساطتهم وطيشهم ومرحهم، وهم جميعا يفهمون كلمة (بقشيش) فهى أول كلمة يتعلمها الصغار وآخر كلمة يتلفظ بها المسنون".(٥٧)

* هذه الصورة التى كانت فى رأس آنا هى نموذج للوصف الذى سجله (توماس كولا) فى الدليل الذى كتبه عن العرب، والذى يقرؤه كل غربى يريد السفر إلى بلاد العرب.

هذه الصورة تبدلت بسبب ما تقول عنه آنا: " أطلقت روحى حرة تتأمل وتتشرب بسحر هذه الأرض[٥٨] وفى الوقت نفسه الذى تكتشف فيه أمل تغير الصورة التى تحملها آنا للعرب تتغير الصورة التى تحملها هى للغرب، إذ تنقشع الغشاوة أمام الأبصار بصورة متبادلة بين الطرفين، بل تنكشف الصورة فى عينى القارئ الإنجليزى نفسه. قارئ رواية خارطة الحب.

فالتطور فى الصور الذهنية نفسه مرتبط بتطور الشخصيات وتطور الصراع فى الرواية، التطور الحقيقى فى الرواية إذن هو تطور صورة الأجنبى الغربى لدى العربى وتطور صورة الأجنبى الشرقى لدى الغربى. هذا التطور هو عبارة عن انكشاف متدرج، تزول فيه الغشاوة عن العينين طبقة بعد طبقة حتى تنجلى الصورة كاملة. عندئذ تتحول العلاقات بين الشعوب إلى علاقة حب، وتكون

هذه العلاقة الجديدة بديلا عن علاقات الارتياب والعدوان والسيطرة وتبدل الصور (فإيزابيل) فى بداية لقائها بعمر الغمراوى تتساءل "هل حقا له علاقة بالإرهاب؟"(٥٩) وتقول لأمل عند سفرها إلى المنيا: "الطريق يؤدى إلى منطقة الإرهابيين"(٦٠) لكنها بعد ذلك تصبح عاشقة لعمر الغمراوى، بل عاشقة لمصر، وتذهب بعد ذلك إلى المنيا بمفردها. ثالثا: ومن الإجراءات الفنية التى تستخدمها الكاتبة لتحفيز الصور المتبادلة بين الناس فى الرواية، وإيجاد جذور لهذه الصور، اهتمامها بالكشف عن القرابات، أى عن روابط الدم بين الشخصيات أو روابط الزواج والمصاهرة أو روابط الحب. وتستخدم الكاتبة هذه الروابط فى وظيفتين: الأولى باعتبارها شكلا من أشكال تفسير التعاطف ودواعيه بين الناس فى الشرق وفى الغرب والثانية باعتبارها عاملا من عوامل إحكام البناء فى الرواية.

فى الجانب الأول نجد أكثر الشخصيات الحية فى الرواية أقارب أو أصهاراً، سواء أكانوا فى مصر أم فى فلسطين أم فى بريطانيا أم فى فرنسا أم فى أمريكا. خريطة للعالم يرسم حدودها الحب. تنقل الكاتبة قول إيزابيل فى هذا الشأن: "إن آنا وضعت المثال لنساء أسرتنا جميعا. يتزوجن أجانب ويعشن بعيدا عن بيت الأسرة. أمى تزوجت أمريكيا، ونور أمها تزوجت فرنسيا وأنا تزوجت رجلاً من بلدى"(٦١) وإذا أضفنا إلى ما تقوله إيزابيل أن والد ليلى تزوج فلسطينية، وأن ليلى نفسها تزوجت إنجليزيا، وأن إيزابيل نفسها تزوجت مصريا، نجد أن علاقات الزواج تربط بين الشعوب والدول المتحاربة، وينجح الحب فى تحقيق ما عجزت عنه السياسة. بالإضافة

إلى اشتراك الأصول العرقية، فمن هذه الناحية نجد الناس كلهم أقارب، فإيزابيل الأمريكية أصلها مصرى وفلسطينى، وآنا المصرية أصلها إنجليزى.. وهكذا نرى الشخصيات ذات روابط وتجرى فى عروقهم دماء شرقية وغربية، وتجمعهم روابط إنسانية تزول معها الحدود السياسية المعروفة، وتنشأ حدود جديدة هى حدود الحب لا البغض والتعصب.

رابعا: من الإجراءات الفنية التى تستخدمها الكاتبة أيضا لإظهار صورة الآخر عند كل شخصية التقابل بين الصور، أوالموازنة بين كل صورة وصورة أخرى مشابهة لها أو مناقضة مما يجعل الصورتين أكثر وضوحا، فالضد يظهر حسنه الضد.

مثال ذلك المقابلة التى تجريها آنا فى ذاكرتها بين صورة إدوارد زوجها الانجليزى وصورة شريف باشا زوجها الثانى المصرى. تقول: " أحاول أن أتخيل إدوارد وشريف باشا، أحاول أن أتخيلهما يلتقيان، لكن حتى فى خيالى لا أستطيع أن أجعلهما يتصافحان"[٦٢] وتقول: "أبى كان يمكن أن يصبح صديقه، ليس هنا فى مصر ولا فى إنجلترا لكن لو أنهما التقيا فى بلد آخر، أما أمى فأنا متأكدة لو التقيا لأصبحا صديقين فى التو واللحظة".[٦٣]

ومثل المقابلة التى تجريها آنا أيضا بين زوجها وكرومر، أو بين الصورتين اللتين كونتهما هى عن شريف باشا وعن كرومر الذى تحول إلى آخر بالنسبة لها، تقول عن شريف باشا " لم يطاوعه قلبه أن يكره الرجل. آه لكن كم كرهه كرومر"[٦٤] ومثل ذلك أيضا المقابلة التى تظهر من التوازى القصصى بين قصتى الحب التى فى بداية

القرن والتى فى فى نهايته، فالأحداث والأشخاص والظروف مختلفة وفى الوقت نفسه متشابهة.

فإيزابيل فى نهاية القرن تشبه آنا ونتربورن فى أن كلا منهما تعشق رجلا مصريا من آل البارودى، وكلا منهما غربية، الأولى إنجليزية والثانية أمريكية، لكنهما يختلفان فى أن الأولى تبحث عن الحقيقة والعدل والشريعة، والثانية تدفعها الرغبة فقط وعلاقتها غير شرعية وعمر الغمراوى فى نهاية القرن تقف صورته فى مواجهة مع صورة شريف باشا البارودى، كلاهما من آل البارودى ومصرى معشوق من قبل فتاة غربية، ولكن شتَّان بين مناضل وطنى يدافع عن كرامة مصر ويموت فى سبيلها وزمار مهاجر فى بلاد العم سام مقطوع الجذور مع أرض الوطن ومكروه من الأمريكيين.

والصورة التى كان يتبناها كرومر وكتشنر ويرسمانها للمصرى تتشابه مع الصورة التى يرسمها البوليس المصرى للمواطن المصرى، وبالمقابل فإن الصورة التى كان يرسمها المواطن المصرى للإنجليز تتشابه مع الصورة التى أصبح فى نهاية القرن يرسمها للبوليس، إلى جانب هذه الصورة فإن الرواية تقيم تقابلا بين الصورة الموروثة للآخر عند كل شخصية والصورة التى يكونها من تعامل الشخصية مع الأشخاص الذين ينتمون إلى هذا الآخر، مثل التقابل الحاد بين صورة العرب قبل حرب السودان وبعدها فى عقل إدوارد والتقابل بين صورة العرب التى كانت فى ذهن (آنا) قبل أن تأتى إلى مصر وصورتهم بعد اختلاطها بهم. والتقابل بين صورة الأصوليين الإرهابيين فى مخيلة إيزابيل وصورتهم عندما تعاملت مع الفلاحين البسطاء فى المنيا.

خامسا: أن الكاتبة تظهر الإحساس بصورة الآخر لدى الأطراف المختلفة عن طريق البناء الرمزى فى الرواية، فى هذا البناء الرمزى يصبح كل شىء فى الرواية له معنى، الأشخاص والأماكن والأحداث والعلاقات، بل الكلمات والجمل. وكلها تصب فى تحديد ملامح الرؤية للآخر. مثال ذلك أن اللوحة التى رسمتها (آنا ونتربورن) فى بداية الرواية لإيزيس وأيزوريس تتقطع إلى ثلاثة أجزاء إيزيس فى قطعة وتظل فى الشرق وأيزوريس فى قطعة أخرى فى الغرب، ويظل مصير حورس مجهولا، وتظل (أمل) الذى يرمز اسمها لمعنى ما تقوم به تبحث عن وسيلة للجمع بين أجزاء اللوحة، حتى عثرت فى نهاية الرواية على القطع الثلاث، فخاطتها وفى اللحظات التى عثرت فيه على القطعة الثالثة كانت إيزابيل (التى تغير اسمها بأنه إيزا أى إيزيس وبيلا أى الجميلة) قد وضعت مولودها من أبيها عمر الذى يشبه ولادة ملوك مصر الفراعنة الذين كانوا يتزوجون من بناتهم وأخواتهم. " مثال ذلك العلاقة بين أسماء الشخصيات وصورهم التى ترسمها الكاتبة لهم، فشريف باشا شريف حقا، ونور الحياة كانت كذلك بالنسبة لمصر فى بداية القرن العشرين، وأمل هى الأمل لفظا ومعنى، الأمل الذى لم يتحقق، (وآنا ونتربورن) تذكرنا بآنا كارنينا كما تشير الراوية. والعلاقة المقطوعة بين عمر وزوجته الأولى ذات دلالة رمزية عن انقطاع العلاقة بين العرب وأصحاب الرؤية السلبية عنهم من الأمريكيين، يقول عمر مبينا السبب فى انفصاله عن زوجته الأمريكية. " اكتشفنا نحن الاثنين أننى عربى"(٦٥) وكذلك هجرة آنا إلى مصر وزواجها من مصرى لها دلالة رمزية وهجرة عمر إلى أمريكا له دلالة رمزية، وإنجابه من إيزابيل ولدا وغير ذلك.

إن هذه الدلالات الرمزية تشكل منظومة متكاملة تشارك فى البنية الكلية للرواية بكل أحداثها وشخصياتها وتعمل على تحفيز الرؤى التى ترسمها الشخصيات للغير والتى تكون لب الصراع فى الرواية كلها.

سادسا: يشيع فى الرواية من أولها إلى أخرها شكل من أشكال الإيقاع فى الأحداث والأزمان والشخصيات والأماكن. إيقاع ثنائى يقوم على المشابهة والمخالفة والتكرار، مثل الإيقاع المنتظم فى الموسيقى.

فوالد شريف باشا – فى بداية القرن – مجذوب يرقد فى ضريح مغلق وأم (إيزابيل) هناك مصابة بالزهايمر ترقد فى مصحة –فى نهاية القرن –. ثم إيقاع بين والد شريف الذى هرب لداخل نفسه نتيجة للحرب مع عرابى. وإدوارد زوج آنا الذى يهرب أيضا إلى نفسه حتى الموت نتيجة لاشتراكه فى حرب الخليفة التعايشى. هكذا يسير الإيقاع ٢:١ ١:٣

وكذلك الإيقاع بين أنجاب آنا وشريف بنتا فى بداية القرن، بنتاً تجمع بين الدم العربى والإنجليزى، وإنجاب إيزابيل وعمر ولدا فى نهاية القرن يجمع بين الدم العربى والأمريكى. ثم العثور على صورة حورس ابن ايزا – إيزيس وإيزوريس. وهكذا يقوم الإيقاع فى الرواية بتأطير الصور ونظمها فى عقد واحد ٢: ٣ / ٣: ١

سابعا: أن الشخصيات فى تعبيرها عن صورة الآخر تستخدم العبارات الجاهزة فى اللغة، وهى عبارة عن صور تقليدية موروثة تنقل الركام الثقافى فى كل من الشرق والغرب. بل تستخدم الأحكام

المطلقة. مثل الوصف ب (الإرهابي) أو (الإمبريالي) وقد تحمل الأوصاف المعتادة معنى الصورة نفسها وتوحي بالإحساس نفسه الذي يمكن أن ينبعث من الصورة، فكلمة (انجليزي) أو (عربي) أو (جريجي =إغريقي) أو (أمريكي) توحي باستدعاء كل السمات السلبية الراسخة في عقل الآخر. وهكذا يثور بركان من عدم الثقة لدى كل طرف ناحية الطرف الآخر، فكل كلمة ينطق بها طرف يمكن أن تفسر لدى الطرف الآخر بصورة تزيد من العداء والتوجس، فعبارة (الله كريم) الواردة في إحدى الرسائل التي يبعث بها اللورد كرومر إلى وزارة الخارجية البريطانية على أنها رسالة من الإرهابيين عثر عليها رجاله. تفسر في وزارة الخارجية البريطانية على أنها تدل على التخطيط لمؤامرة(٦٦) وتؤدي إلى احتقان الصورة المريبة أصلا للآخر العربي المسلم.

الخلاصة:

أن صورة الآخر في رواية خارطة الحب تتخذ شكلين:

الأول: تاريخي اختزالي جمعي، يحكم على أبناء الجنس الواحد أو أبناء الشعب الواحد أو الملة الواحدة حكما واحدا ويرسم لهم صورة واحدة وغالبا ما تكون هذه الصورة، صورة تعميمية تفتقر إلى الصدق.

الشكل الثاني: إنساني فردي، يعتمد على رؤية ذاتية للآخرين، رؤية مبنية على القناعة الذاتية لكل إنسان، وهذه الصورة تتميز غالبا بالإنسانية والتعاطف وعدم العدوانية.

وأن الصورة السائدة الشائعة التي استقرت في أذهان الغربيين

للآخر العربى المسلم، وكذلك الصورة الشائعة التى استقرت فى أذهان العرب والمسلمين للآخر الغربى كانت من النوع الأول الاختزالى التعميمى، لكن الصورة التى رسمت للآخر الغربى من قبل الإنسان العربى كانت أقرب للواقع بسبب الأفعال المشينة التى يرتكبها الغربيون فى حق الشعوب العربية والإسلامية.

كما أن التطور الذى يلحق بالشخصيات فى الرواية عبارة عن انتقال من النظر للآخر حسب الشكل الاختزالى الأول إلى اعتناق الشكل الثانى الواقعى الإنسانى الفردى. نتيجة للوعى بالذات وبالآخر.

وأن الصراع فى الرواية لا يتم بين نزعات ومصالح وأفكار مادية بقدر ما يتم بين صور للآخر عند كل شخصية سواء أكان هذا الآخر هو الغربى أو الشرقى أو كان الآخر داخل الشرق أو داخل الغرب.

وهذا الشكل الثانى من أشكال صورة الآخر أى الشكل الإنسانى مرتبط بقبول الآخر والتفاهم معه، ويصل عند بلوغه الذروة إلى درجة الحب، وهو النقيض الموضوعى للعنصرية والقومية والإمبريالية. ومن ثم فإن هذه العلاقة الجديدة القائمة على قبول الآخر ترسم للعالم خريطة جديدة لا تعترف بالحدود القومية أو العرقية القائمة بل تعترف فقط بتخوم قانون جديد يحكم العلاقات الدولية بين الشعوب وهو قانون الحب، ومن ثم يعاد ترسيم الحدود حسب هذا القانون ليس بين الدول أو الشعوب وإنما بين الذين يدينون بالكراهية وبين الذين يؤمنون بالحب، خريطة جديدة اسمها "خارطة الحب" عنوان الرواية.

نساء خيرى شلبى

بين المرأة والرواية علاقة وطيدة، سواء باعتبار المرأة قارئا جيدا للرواية أم باعتبار الرواية فنا جيدا لسبر أغوار المرأة واكتشاف خباياها وطاقتها السحرية الغامضة، لذلك يقال: إن فن الرواية فى أوروبا تطور وازدهر فى القرن التاسع عشر لأنه كان الفن الأثير لدى النساء القارئات آنذاك، ويقال أيضا: إن تطور فن الرواية مرتبط بتطور الدور الذى تتبوأه المرأة فى المجتمع، حتى إن بعض مؤرخى الأدب يربط بين الدعوة لسفور المرأة فى بداية القرن العشرين فى مصر وبين ظهور الرواية الفنية المصرية.

من ثم كانت شخصية المرأة ذات مذاق خاص لدى الروائيين، وذات اهتمام خاص لدى نقاد الرواية - ومعهم كل الحق فى ذلك - فشخصية المرأة بما فيها من ثراء وبما يحيط بها من غموض وسحر وتعدد فى الرؤى تعد مجالا خصبا لخيال الأدباء، فمنهم من استخدم

صورتها بوصفها لوحة يمكن من خلالها نقل صورة حية للواقع الاجتماعي للمجتمع الذى يصوره، ومنهم من استخدمها وسيلة لنقد المجتمع أو للهجاء السياسى أو لغير ذلك.

وكل أديب مهما كانت موضوعيته لا بد إن يترك فى النساء اللائى يصورهن قبسا من رؤيته، لأنه هو الذى صنعهن، من ثم فيمكن القول بأن لكل أديب نساءه ورجاله الذين يتلونون بألوان هذه الرؤية.

من هذا المنطلق فان العالم الروائى الذى أبدعه خيرى شلبى زاخر بالنساء اللائى ينسبن إليه (نساء خيرى شلبى) وهن يتطورن بتطور الفن الروائى عنده، بل إنه فى كل مرحله من مراحل تطوره الفنى يغير عتبة بابه الفنية.

فنجده فى المرحلة الأولى يتخير نساءه من الطبقة الفقيرة جدا المستغلة (بفتح الغين)، وأيضا من الطبقة المترفة جدا الطبقة الاقطاعيه المستغلة (بكسر الغين) فى الريف خاصة، وذلك اتباعا للتيار الروائى الذى كان سائدا فى خمسينيات وستينيات القرن الماضى، والذى كان يعمل على فضح الطبقات الإقطاعية فى الريف المصرى وعلى كشف البؤس الذى يعيشه الفلاحون فى عهد الإقطاع وبخاصة المرأة الريفية (الفلاحة)

من نماذج هذه المرحلة (أم مختار)و(بسيونية) وسائر نساء القرية الفقيرات فى قصة (السنيورة) وبالمثل النساء والفتيات العاملات فى التراحيل فى رواية(الأوباش)وبالمثل نجد صوره المرأة الشيطانة اللعوب (المرأة البغلة) المختبئة خلف أسوار قصرها فى التفتيش،

والتى تتحين الفرصة بين الفينة والأخرى ثم تختطف شابا من شباب القرية ولا تعيده إليها مرة أخرى إلا جثة هامدة ملقاة فى المصرف الزراعى بعد أن تقضى منه وطرها.

لم يكن هدف خيرى شلبى فى هذه المرحلة تحليل كل شخصية من شخصيات النساء اللائى رسمهن بقلمه، بل استخدمهن بوصفهن مجرد علامات أو خطوط فى لوحه يصور فيها الظلم الواقع على الفلاحين، والحياة البائسة التى يعيشها العمال الزراعيون فى ظل النظام الإقطاعى الجائر.

لقد صور خيرى شلبى قاع المجتمع الريفى الفقير جدا ورسم له مجموعة من اللوحات المعبرة والمؤثرة، وكانت المرأة فى أسفل هذا القاع، فى القعر الذى يتحمل القسط الأوفر من تبعات الفقر والظلم والجهل والمرض، وفى الوقت نفسه تتولى رعاية من يحيط بها دون أن تجد من يعنى برعايتها.

ففى قصه السنيوره مثلا نجد الأم تخدم الجميع: الزوج والأبناء، ولا أحد يتقدم لخدمتها أو مساعدتها، تتلقى الأوامر من الجميع ولا تجد من تأمره، تعنى بصحة زوجها وتحثه على الذهاب إلى الطبيب عندما رأته يسعل - لأنه ضمانها الوحيد - ولا يعتنى بصحتها أحد، تحزن لفراق زوجها وأبنائها، ولا يحزن لفراقها أحد، حتى الابنة الصغيرة (وسيله) تقوم بدور الأم أحيانا وتسير فى الطريق نفسه.

وبالمقابل فإن المرأة أيضا تقبع فى قاع الطرف الآخر، طبقة الإقطاع، حيث توجد(البغلة) السنيوره، والتى لا نرى منها شيئا، ولا يرسم لها خيرى شلبى شكلا، بل هى مجرد(نداهة) جنية ساحرة بلا

اسم ولا رسم لكن من نساء البشر، تملك المال والغواية والسطوة والاستغلال فى أسوأ صوره، هى المقابل القاهر لنساء القرية المقهورات الضحايا.

ولا يختلف النساء فى رواية (الأوباش) أو رواية (العراوى) كثيرا عن نساء القرية فى قصة السنيورة وإن كن فى رواية (الأوباش) أصلب عوداً وأكثر جرأة ربما تصل إلى الحد الذى يجعلهن أكثر من الرجال جرأة فى مواجهة القهر والظلم.

هذه المرحلة يتميز فيها خيرى شلبى بالتصوير الشاعرى لشخصيه المرأة بل بالاستخدام الشعرى للقصة كلها حتى بدت بعض قصصه فى هذه المرحلة كأنها ملحمه شعرية أو قصه شعرية أو أنشودة، ربما يستخدم فيها خيرى شلبى الوزن والقافية، وذلك مثل أنشودة الكورس الحزين، وقصه (عندما يورق الكون) وقصص هذه المرحلة – مثل سائر القصص التى تناولت الريف فى مصر بعد قيام الثورة كانت تدور حول موضوع واحد هو العلاقة الظالمة بين الإقطاع والفلاحين لا يختلف خيرى شلبى فى هذه الفترة عن سائر كتاب القرية المصرية من أمثال عبد الرحمن الشرقاوى وعبد المنعم الصاوى وحسن محسب وغيرهم.

وكان الأسلوب الملحمى والأسلوب الشعرى هو السائد فى هذه المرحلة فى رسم صور الشخصيات، لكن صوره المرأة عند خيرى شلبى كانت أكثر عمقا وأبلغ أثرا. ومع ذلك فإن الطابع العام لصورة المرأة فى هذه المرحلة كان مجرد نموذج اجتماعى يظهر الكاتب من خلاله موقفه الفكرى أو عقيدته الأيديولوجية والسياسية.

أما المرحلة الثانية فقد تخلى فيها خيرى شلبى عن تصوير المرأة المتسلطة والمرأة الضحية، وتخلى أيضا عن موضوع الصراع بين الطبقات، وتخلى عن التصوير الملحمى للشخصيات، ومنها شخصية المرأة، رغم أنه لم يغادر الريف، ولم يبرح تصوير النساء القرويات، لكنه اختار من القرية نفسها نساء أخريات ونظر إليهن من زوايا أخرى، وأكتشف فى المرأة أبعادا أكثر عمقا من كونها ضحية، اكتشف المرأة الإنسانة ذات السمات المتأصلة فى المرأة المصرية الخالدة، الأم والجدة، المرأة التى تجمع شمل الأسرة وتبنى كيانها، لقد اكتشف فيها روح إيزيس.

هذه المرأة نجد نموذجها الواضح فى شخصية (فاطمة تعلبة) فى رواية (الوتد)، ففاطمة تعلبة امرأة قروية بسيطة، بلغت من العمر أرذله، ولكنها رغم هذا هى محور الأسرة الكبيرة وقائدها، كان الجميع يتمنى موتها لكن عندما تصاب بأدنى مكروه تنقلب الدار رأسا على عقب ويظهر الجميع الوله والقلق ويحضر لعيادتها الأقارب والأباعد، وهى دائما تخيب ظن الجميع، ففى الوقت الذى يظن فيه الجميع أنها ميتة فى هذه النوبة لا محاولة ويحضر الأولاد لها الكفن، تكون هى قد تماثلت للشفاء وارتفع صوتها فى الدار تأمر هذا وتنهى تلك وتمارس طقوسها اليومية المعتادة

فاطمة تعلبة هذه هى التى كونت هذه الأسرة الكبيرة المكونة من تسعة من الرجال ونسائهم التسعة بالإضافة إلى أولادهم وبنتين أخريين إحداهما مات زوجها وترك لها ولدا وهو راوى القصة وأخرى لم تتزوج بعد.

كل هـذا القـطـيع من الـرجـال والـنسـاء والأطـفـال والـثـروة التى يملكونها والمكانة التى يتبوؤنها فى القرية هى من صنع فاطمة تعلبة، وهى المحور الذى يدورون حوله والرباط المتين الذى يجمع بينهم، فـهى الـتـى جـمـعت ثـروة هـذه الأسـرة قـرشـا فـوق قـرش بـعـرقـهـا واجتهادها وحرصها الشديد وبخلها على نفسها وتقتيرها عليها، وهى الحارس الذى يحافظ عليها، فهى وزيرة اقتصاد من الطراز الأول بالفطرة، تحافظ على المليم ولا تهدر من إمكانات الأسرة شيئا يمكن أن يستفاد منه، مدبرة حكيمة لو قدر لدولة نامية أن يكون لها وزير اقتصاد مثلها لأخرجها من أزماتها بسلام.

وهى إدارية ناجحة تدير شؤون الأسرة وتوزع الاختصاصات بمهارة فائقة، وإن كان فيها بعض التسلط والاستبداد والقسوة أحيانا، فكل رجل من أبنائها له اختصاصات لا يتعداها، وكل امرأة من نساء أولادها لها اختصاصاتها لا تتعداها، والويل كل الويل لكل من يقصر عن أداء واجبه أو يتجاوز حدوده، فلسانها الحاد دائما يقف له دائما بالمرصاد، وإن كان هذا اللسان أحيانا يستخدم فى أمور أخرى كالنميمة والسباب من غير سبب، وأحيانا فى التسبيح والذكر.

ولكل واحد فى الأسرة مكانته التى تقوم على كبره أو صغره فى السن، أو على العمل المنوط به أو على قدراته وميوله، وأحيانا على علاقته الخاصة بالحاجة تعلبة. أما النساء فيخضع تقسيم أدوارهن إلى ثلاثة عوامل، هى:

الأول: العلاقة مع فاطمة تعلبة قربا أو بعدا، حبا أو كراهية.

والثانى: المكانة التى لزوجها فى الأسرة.

والثالث: المنزلة التى عليها أسرتها قبل أن تتزوج وتدخل مملكة فاطمة تعلبة.

كل امرأة فى الأسرة تعرف اختصاصاتها بالضبط، وتنصرف لفعله منذ الصباح الباكر، فإذا ما قصرت واحدة أو قصر زوجها ففى جعبة فاطمة تعلبة مخزون لا ينفد من الشتائم والألقاب التى تقذف بها فى وجوههن، فهذه (بنت أم صفيحة) وتلك (بنت أبى جوال) وهذه (التى لا تسمى) وهذه (بنت عاهرة لا تبرح حضن الولد) وهذه (لا تعرف أن اليوم يومها فى الكنس) (والولد الشملول: أليس الدور عليه ليسرح البهايم) (وهذا الطويل الهايف.. وهذا العيان بكيفه).. وهكذا.

كل شىء فى منزل فاطمة تعلبة خاضع للرقابة والسيطرة، حتى لو كانت نائمة فى حجرتها المظلمة، (فهن - كما يقلن عنها - ترى بظهرها وتستطيع أن ترى دون أن تنظر أى باب انفتح من أبواب القاعات وأيها ما زال مغلقا) لها قرون استشعار ديكتاتور مستبد، ولها عقلية بوليسية بالفطرة، ولها أذنا مخبر سرى، وفراسة محقق قانونى محترف.

تعرف كل شىء عن نساء أبنائها، ظاهرهن وباطنهن، ولا غرو فى ذلك فهى التى اختارتهن واحدة واحدة، وهى التى أجرت عليهن كشوف الهيئة والتحريات قبل قدومهن زوجات لأولادها.

فكل واحدة من المرشحات للزواج من أحد أبنائها كانت هى بنفسها تذهب إلى العروس وتعريها من ثيابها وتكشف على

أعضائها عضوا عضو، ثم ترسل بوفد من العكايشة (أسرة العريس) أكثر من مرة ليأكلوا من طبيخ العروس، ثم ترسل وفدا من النساء ليعاين العروس وهى تنظف أم الشلايت أو الكرشة (أى أحشاء الذبائح) كل فتاة جاءت إلى الدار عروسا لأحد أبنائها خضعت لمثل هذه الاختبارات القاسية.

فاطمة تعلبة التى تدير شؤون هذا العالم الصغير وتتحكم فيه بسلطتها المعنوية القاهرة، لا تخرج عن كونها امرأة فيها كل سمات الأم الحنون واالجدة الشفوق، والمرأة ذات القلب الضعيف، مثل أى امرأة تتحدث عن نساء أولادها من وراء ظهورهن وتحب الثرثرة، وهى تضعف إزاء أى لمسة حنان أو كلمة طيبة تبدر من امرأة من زوجات أبنائها وهى تدلك لها رجليها أو تنظف لها مطرحها أو كلمة مديح تصدر من ابن من أحد أبنائها (إنها امرأة مزيج من المسئولية والحب والحزم ٠)

إنها بجانب الشخصية الفريدة لفاطمة تعلبة بشحمها ولحمها وخصائصها الذاتية هى نموذج نسائى نعرفه جميعا - نحن أبناء الريف - إنه نموذج واقعى وحقيقى موجود فى كل قرية مصرية، ونموذج المرأة المزروعة مثل شجرة النخيل الضاربة بجذورها فى أعماق الأرض، ربما سليلة المرأة التى كان العرب يسمون القبيلة باسمها، مثل بنى ثعلبة أو ينسبون العظماء لها، مثل عمرو بن هند. وعمرو بن كلثوم، فى هذه المرحلة الثانية من مراحل نساء خيرى شلبى نجده يلتقط النماذج البشرية الإنسانية من النساء، ويرسم لهن صورة واقعية تعيش معها وأنت تقرأ الرواية.

لا ينقل خيرى شلبى هذا النموذج النسائى نقلا حرفيا تسجيليا ولا يستخدم القوانين العلمية فى رسمها والتى تصلب الدماء فى عروق الشخصيات، بل يقدم الشخصية النسائية فى تلقائية وبساطة تكشف النقاب عن تكوينهن النفسى وطبيعتهن التى وضعها الله لهن، وتشف عن المجتمع الذى تعشن فيه.

لقد نجح خيرى شلبى نجاحا باهرا فى اكتشاف مواطنة مصرية جديدة قديمة، وحقق لها الشهرة وجعلها تعيش مع كل قارئ لرواية الوتد، وجعلها واحدة ممن يعرفهن تمام المعرفة، فأى قارئ لا يمكن أن ينسى لقاءه مع فاطمة تعلبة لأنه يرى صورتها فى كل بيت من بيوت الفلاحين فى مصر.

وأما المرحلة الثالثة أو الجيل الثالث من نساء خيرى شلبى فتتربع فى صدارته امرأة لا تقل أهمية عن فاطمة تعلبة بل تزيد عليها خطورة، إنها (الشيخة سعادة) فى الرواية التى أطلق عليها خيرى شلبى " الأمالى لأبى على حسن ولد خالى " (سيرة شعبية ذاتية) فعلى الرغم من أن الرواية تحكى سيرة (حسن أبو ضب) عضو البرلمان المصرى، غير أن البطولة الحقيقية معقودة بناصية أخته الشيخة سعادة، المرأة التى استطاعت أن تأخذ بثأر زوجها من الحكومة فأصبحت زعيمة لمطاريد الجبل خلفا لزوجها القتيل (خرابة) وفى الوقت نفسه أصبحت زعيمة روحية للجماعات المتطرفة، امرأة نصفها مادى بشرى ونصفها الآخر سحرى غامض تشبه النساء الساحرات فى قصص ألف ليلة وليلة، بل تشبه أخت سيف بن ذى يزن الجنية المساعدة له فى كل ورطة يقع فيها.

اتبع خيرى شلبى فى تصوير هذه المرأة أسلوبا لا يعتمد على الواقعية التقليدية المعروفة، ولا يعتمد على الواقعية النفسية، بل اعتمد على ما يمكن تسميته الواقعية السحرية.

فالرواية تصور الواقع الحقيقى للمجتمع المصرى فى النصف الثانى من القرن العشرين وتؤرخ لكل أنواع الفساد والجهل والسرقة والغش التى تحدث فيه، تلك العوامل التى كانت سببا فى نكسة هذا المجتمع. لكنه يصورها بطريقة تعتمد على الصورة السحرية التى لا ترتبط فيها الشخصيات بروابط متينة بالأبعاد المكانية والزمانية، فليست الشيخة سعادة نموذجا بشريا مثل النساء فى الأوباش أو الوتد أو العراوى، بل هى خيط فى منظومة أو فى تصوير سحرى لواقع حقيقى، خيط فى لوحة رمزية لا يعنى خيرى شلبى فيه بتتبع الواقع الحقيقى للمرأة المصرية فى أسيوط - فى الصعيد الأعلى - ولا يعنيه أن يدخل فى بيوت هذه القرية كما سبق له أن دخل وأدخلنا معه فى بيت فاطمة تعلبة ولم يجعلنا نشم رائحة هذه البيوت أو نتخيل واقعها مثلما فعل فى رواياته السابقة، بل هى مجرد صورة سحرية لواقع غير منطقى.

ولذلك فإننا نجد علاقة الشخصيات بالمكان علاقة واهية، ونجد بعض الأحداث غير مقنع ولا يحدث مثله فى الصعيد، مثل شرب النساء لدماء القتلى وتقطيعهن لأجسادهم، ومثل خروج النساء للجبل مع المطاريد، ومثل التدين الذى يلتزم به قطاع الطرق ومطاريد الجبل، إن الصعيد فى رواية الأمالى ليس هو الصعيد الحقيقى، والمرأة فيها ليست المرأة الصعيدية، إنه صعيد افتراضى سحرى

صنعه خيرى شلبى صناعه لخدمة الهدف الذى أراده، هذا الهدف هو الإجابة عن سؤال دائم هو: كيف وصل الحال فى مصر إلى ما وصل إليه ؟

فإذا كانت الحكاية - كما يقول فورستر - تجيب دائما عن السؤال بـ وماذا سيحدث فيما بعد؟ وإذا كانت الرواية الفنية تجيب عن السؤال بـ: لماذا حدث هذا؟ فإن رواية خيرى شلبى لا تجيب عن هذا ولا ذاك بل تجيب عن السؤال: كيف حدث ذلك ؟!

الشيء الواقعى الوحيد فى رواية الأمالى هو الرؤية الصادقة التى تبناها خيرى شلبى والتى كشفت عن الأسباب التى أدت إلى النكسة والتى أدت إلى الانهيار الذى انتهى بمقتل الرئيس أنور السادات.

ومن ثم فإن الشيخة سعادة ليست شخصية واقعية أو نموذجا إنسانيا بل هى رمز فى فانتازيا خيالية تعبر عن الواقع، إنها ورقة فى لعبة تشبه البنت والولد والشايب فى ورق اللعب استخدمها خيرى شلبى فى روايته مثلما كانت الشيخة سعادة نفسها تستخدم ورق اللعب فى معرفة الحظ وقراءة الطالع، ومن ثم فإن العناوين التى استخدمها خيرى شلبى فى فصول الرواية هى أولنا ولد وثانينا الكومى وثالثنا الورق.

لقد استطاع خيرى شلبى عن طريق استخدام هذه الشخصيات المصنوعة من الورق أن يكتب تاريخا لمصر فى النصف الثانى من القرن العشرين لا يقل عن تاريخ الجبرتى لتاريخ مصر فى مطلع القرن الثامن عشر.

حلاق بغداد

فى البداية كانت الحكاية

الحكاية هى الجدة العجوز لكل الأنواع السردية، ومن ثم نجدها تحمل فى أحشائها بذورا يصلح كل منها أن يكون نواة لفرع من فروع السرد، بل تصلح نواة لفروع أدبية أخرى غير سردية، وإذا كانت ألف ليلة وليلة أكبر منجم سردى للحكايات فى العالم فإن حكاية حلاق بغداد تعد من أجمل ما فى ألف ليلة من حكايات، ففيها بذور الملهاة وفيها بذرة القصة القصيرة، وقد أبدع الراوى فى رسم مواقفها وشخصياتها وإدارة الحوار والمقدمة والعقدة والحل، فلو أنها اقتطعت من سياقها وأحدث فيها تعديل طفيف لصلحت أن تكون مسرحية هزلية، أو قصة قصيرة حديثة.

هذه الحكاية جاءت فى أحداث الليلة الثامنة والعشرين والليلة التاسعة والعشرين والليلة الثلاثين، باعتبارها فرعا من شجرة حكائية

أكبر هى حكاية الخياط والأحدب واليهودى والمباشر والنصرانى، وتحكى هذه الحكايات على أنها رويت على أسماع ملك الصين، وطلب من كل واحد من الحاضرين فى مجلس الملك أن يحكى حكاية أعجب من حكاية الأحدب الذى اتهم الحاضرون بقتله وإلا فسوف يقطع الملك رأسه، وحكى كل واحد حكايته، وجاء دور الخياط، فحكى هذه الحكاية التى أعجبت الملك وكانت سببا فى نجاته ونجاة أصحابه.

بناء الحكاية

من الطرق المعتمدة فى وصف التركيب الحكائى أن يحلل النص أفقيا ورأسيا، ويتم تحليل التركيب الأفقى عن طريق تلخيص كل مفصل من المفاصل السردية فى جملة واحدة أو أكثر، ثم يتم ترتيب الجمل حسب الترتيب السردى أى حسب ذكر الراوى لها فى صلب الحكاية المسجلة على الورق.

وبعد الفراغ من ذلك يتم ترتيب هذه الجمل نفسها على أساس الترتيب الزمانى لوقوع الأحداث وليس فى السرد نفسه، بحيث يأتى الصبح ثم الظهر ثم العصر، أو السبت ثم الأحد ثم الإثنين، وهكذا، ومن خلال الموازنة بين الترتيبين يتضح اتجاه السرد وسرعته وكثافته والفراغات التى تتخلله ,هذا عن التحليل الأفقى للحكاية.

أما التحليل الرأسى فيعتمد على رصد المنحنيات التى تنحرف عن الخط المستقيم للحكى، سواء أكان ذلك على مستوى القول أم على مستوى الأفعال، ويمكن رصد هذه الظاهرة من خلال الموازنة أيضا بين التلخيص المباشر للهيكل العظمى للحكاية، وبين الحكاية

المسرودة بلسان الراوى، عندئذ تظهر الحيل الفنية والأساليب الأدبية، ومقدار الخيال والإيقاع السردى.

أولا: التحليل الأفقى للحكاية

يأتى الترتيب السردى لحكاية حلاق بغداد على النحو التالى.

١- " الحكاية الإطار": الراوى(الخياط) فى حضرة ملك الصين يروى له كيف عرف حكاية الحلاق. ثم يسرد الخياط الحكاية على النحو التالى:

٢- " الحكاية الإطار الداخلى ": أن الخياط كان فى وليمة لأحد أرباب الصنائع يجلس فيها عدد من أصحاب الحرف، ولما حضر الطعام دخل صاحب الدار ومعه شاب جميل المظهر والثياب من أهل بغداد، فلما لمح الشاب الحلاق يجلس على المائدة هم بالانصراف، فأمسك به الجالسون وحلف عليه صاحب الدار وسألوه عن سبب انصرافه عن الطعام فأخبرهم أن السبب وجود هذا الحلاق.

٣- " لب الحكاية": الشاب يقص على الجالسين فى الوليمة حكايته مع الحلاق على النحو التالى:

أ - أنه الابن الوحيد لأحد كبار تجار بغداد، وأنه كان عازفا عن النساء بعدما مات أبوه، إلى أن ساقته الظروف إلى أحد أزقة المدينة يوما فرأى فتاة جميلة تسقى الزرع فى حديقة بيتها فوقع فى غرامها، ولم يعرف من هى

ب - بعد عودته إلى بيته مرض بداء الحب، وأصبح طريح الفراش.

ت - تأتيه عجوز فتعرف داءه وتخبره أن الفتاة بنت قاضى بغداد وتصف له أسرار حياتها فى بيتها.

ث - تحتال العجوز بعد جهد فى تدبير لقاء سرى بين العاشقين فى بيت القاضى عند انشغال القاضى وسائر الناس بصلاة الجمعة.

ج - قبيل صلاة الجمعة يتأهب الشاب للقاء الفتاة فيأمر بإحضار أحد الحلاقين ليقص شعر رأسه.

ح - يأتى الحلاق ويستغرق وقتا طويلا جداً يستغل أكثره فى إشباع شهوته فى الثرثرة والتحدث فيما لا يفيد والفضول، مما يجعل الوقت يشارف على الانتهاء.

خ - يدخل الشاب بيت القاضى فى الوقت الذى انتهت فيه الصلاة فيفاجأ بأن الحلاق يتبعه.

د - الحلاق يتسبب فى فضيحة مدوية للشاب والقاضى وابنته.

ذ - يحاول الشاب التخفى فى صندوق لكن الحلاق حرصا منه على نجاة سيده يفضحه مما يجعل الشاب يقفز محاولا الهرب فتنكسر رجله.

ر - يقسم الشاب بعدها أنه لا يقيم فى بلد يسكن فيه هذا الحلاق أبدا فيسافر فى بلاد الله هربا من هذا الحلاق.

ز - وها هو الآن يفاجأ حتى بعد أن بلغ الصين أن الحلاق أمامه.

عند الموازنة بين اتجاه السرد واتجاه الأحداث نجد

أولا:أن رقم (١) ليس من صلب الحكاية الأصلية بل هو عبارة عن دهليز أو مدخل لربط الحكاية بشجرة الحكى الكلية فى الليالى، وفى الوقت نفسه يؤدى وظيفة سردية خاصة تتعلق بالإيهام بصدق الوقائع، فهو مثل السند فى رواية الأخبار، التى هى أصل التاريخى للحكاية.

ثانيا: أن رقم (٢) رغم أنه فى بداية السرد فإنه زمانيا يقع فى آخر القصة، لأنه هو نفسه رقم (١٤) مما يجعل السرد يشبه الدائرة التى لا يعلم طرفاها.

ثالثا: نجد أن عنصرا واحدا من عناصر الحكاية يستغرق حوالى نصف السرد رغم أنه زمانيا لا يستغرق إلا جزءا من الساعة، فلو قدرنا الفترة التى استغرقها الحكى من بداية تعرف الشاب على الفتاة حتى وقوع الفضيحة بستة أشهر مثلا، هذه الفترة حكيت سردا فى ١٨ سطرا (الطبعة الأولى لليالى بولاق سنة ١٢٥٢هـ) بينما نجد الفترة التى بدأ الحلاق فيها عمله قبيل أذان الجمعة إلى تمكن الشاب من التخلص منه قرب انتهاء الصلاة أى حوالى ثلاثة أرباع الساعة تستغرق ٩٤سطرا من هذه السطور، أى أن ستة أشهر =٨٦ سطرا بينما ٤٥دقيقة =٩٤سطرا، وهذا يدل على أن سرعة السرد لا تطرد مع سرعة الوقت بل مع الزمان النفسى للتجربة السردية للراوى-ومن ثم المتلقى.

رابعا: أن هناك حلقات مفقودة من السرد مقدرة فى الحكاية، فالروای أحيانا يعنى بالتفاصيل الدقيقة وأحيانا أخرى يهمل أحداثا كثيرة، فهو مثلا يلتقط كل حركة من حركات يدى الحلاق وهو يفك منديله ببطء ليخرج منه الإصطرلاب ويرصد حركة رأسه وهو ينظر إلى الشمس فى وسط الدار، بينما لا يذكر شيئا عن سائر المدينة التى تقع فيها الأحداث، ولا عن أهلها، هو فقط يلتقط ما يبنى عناصر العجب والمفارقة فى الحكى فقط.

ثانيا: التحليل الرأسي

ويمكن أن نطلق على هذا الجانب من التحليل اسم"بلاغة السرد"؛ لأنه يتعلق بالأسلوب الذى يستخدمه الراوى فى القص، من حيث المقامات السردية والقرائن والتحفيز وغيرها، وأقصد بالمقامات هنا الأوضاع التى تقدر من خلالها درجة السواء أو الانحراف فى الحدث، فمثلا الفقرات التى يذكر الراوى فيها أن والد الشاب كان من أكابر تجار بغداد وأن والده هذا لم يرزقه الله بولد غيره وأن والده توفى وترك له مالا كثيرا وحشما وخدما، كل هذه الفقرات ليست من صلب الحكاية، لكنها كانت عاملا فى كون الفضيحة التى حدثت له أشد وقعا عليه وعلى المتلقى، لأنه لو كان رجلا من السوقة لما كان للحكاية هذا الوقع العجب، وبالمثل فإن تحديد الفتاة للقاء بوقت صلاة الجمعة، يعد مقاما زمانيا لحركات الحلاق وأقواله التى تنتمى إلى مقام مناقض، فلو جعل الراوى الفتى يستعين مثلا بطبيب لعلاجه أو بخياط أو غير ذلك لما كان للحكاية هذه المفارقة الشائقة، ليس لأن الحلاق هو الذى يطلب فى مثل هذا الموقف، ولكن لأن الصورة الجاهزة المرسومة فى الذاكرة الجمعية للحلاق فى المجتمع الشرقى تعد مقاما جاهزا لصناعة هذه المفارقة.

أما القرائن فهى العناصر السردية الفائضة أو الزائدة التى تحدد الإشارة للدلالات، وبخاصة الدلالات الدقيقة التى تودى إلى حبك الحكاية أو التى تكشف عن النوازع النفسية الدفينة، فمثلا عندما يحكى الراوى (الشاب) عن الحلاق وكيف قابله أول مرة يقول:

"فلما دخل سلم على، فرددت عليه السلام.

فقال: أذهب الله غمك وهمك والبؤس والأحزان.

فقلت: تقبل الله منك.

فقال: أبشر يا سيدى فقد جاءتك العافية، تريد تقصير شعرك أو إخراج دم ؟فإنه ورد عن ابن عباس أنه قال من قصر شعره يوم الجمعة صرف الله عنه سبعين داء وروى عنه أيضا أنه قال: من احتجم يوم الجمعة لا يأمن ذهاب البصر وكثرة المرض. "(ج١ص٨٩،ص: ٩٠)

هذا الحوار به إشارات كثيرة تعد بمثابة القرائن فى توجيه الدلالات، فالحلاق هنا يقوم بدور الحلاق والطبيب والواعظ، كما أن الكلمات التى تفوه بها تعادل ثلاثة أضعاف ما تكلم به الشاب، ثم كان هو البادئ بالكلام ولم ينتظر حتى يطلب منه ما استدعى من أجله، كل هذه الدلالات لا يؤديها الكلام بل قرائن الخطاب.

وأما التحفيز الذى ينشأ من المبالغة فى الأوصاف المتقابلة، ومن تسمية الأشياء بنقيض ما تدل عليه فهو ناشئ من الخلل الثقافى والاجتماعى والفكرى فى المجتمع، هذا الخلل هو الذى يولد المفارقة فى القص ويؤدى إلى الفساد فى اللغة، مما يجعل أفراد المجتمع كالإبر المغناطيسية المنحرفة عن الاتجاهات، مثال ذلك أن الشاب المتعجل لأمره والخائف من فوات الوقت يقول للحلاق: "دع عنك هذا الهذيان وقم فى هذه الساعة احلق لى رأسى فإنى رجل ضعيف، فقام ومد يده واخرج منديلا وفتحه وإذا فيه إصطرلاب وهو سبع صفائح فأخذه ومضى إلى وسط الدار ورفع رأسه إلى شعاع الشمس ونظر مليا وقال لى: اعلم أنه مضى من يومنا هذا وهو يوم

الجمعة وهو عاشر صفر سنة ثلاث وستين وسبعمائة من الهجرة النبوية على صاحبها أفضل الصلاة والسلام وطالعه بمقتضى ما أوجبه علم الحساب المريخ سبع درج وستة دقائق واتفق أنه قارنه عطارد وذلك يدل على أن حلق الشعر جيد جدا وأدل عندى على أنك تريد الإفضال على شخص وهو مسعود لكن كلام يقع وشيء لا أذكره لك، فقلت له والله لقد أضجرتنى وأزهقت روحى وفولت على، وأنا ما طلبتك إلا لتحلق رأسى فقم واحلق رأسى ولا تطل على الكلام، فقال والله لو علمت حقيقة الأمر لطلبت منى زيادة البيان، وأنا أشور عليك أنك تعمل اليوم بالذى آمرك به بمقتضى حساب الكواكب وكان سبيلك أن تحمد الله ولا تخالفنى، فإنى ناصح لك وشفيق عليك وأود أن أكون فى خدمتك سنة كاملة وتقوم بحقى ولا أريد منك أجرة على ذلك، فلما سمعت ذلك منه قلت له إنك قاتلى فى هذا اليوم ولا محالة، فقال ياسيدى: أنا الذى تسمينى الناس الصامت لقلة كلامى دون إخوتى لأن أخى الكبير اسمه البقبوق والثانى الهدار والثالث بقبق والرابع اسمه الكوز الأصوانى والخامس اسمه العشار والسادس اسمه شقالق والسابع اسمه الصامت وهو أنا، فلما زاد على هذا المزين بالكلام رأيت أن مرارتى انفطرت وقلت للغلام أعطه ربع دينار وخله ينصرف عنى لوجه الله فلا حاجة لى فى حلاقة رأسى، فقال هذا المزين حين سمع كلامى مع الغلام: أى شيء هذا المقال يامولاى والله لا آخذ منك أجرة حتى أخدمك ولا بد من خدمتك، فإنه واجب على خدمتك وقضاء حاجتك".(ص٩٠)

إن دراسة هذا المستوى الأفقى تكشف عدة أبعاد فى السرد، فهى تكشف أولا الاعتماد على المبالغة فى حدة المفارقة، كما تكشف عن أبعاد أخرى تتعلق بالفوارق بين الطبقة التى ينتمى إليها الحلاق والطبقة الاجتماعية العليا التى ينتمى إليها كل من الشاب والقاضى.

الحلاق بوصفه نموذجا بشريًا

حلاق بغداد شخصية خيالية من صنع الراوى (شهرزاد) فى ألف ليلة وليلة، لكنه أكثر حيوية من كثير من الناس الحقيقيين فى الحياة المعيشة، بل إنه قد حظى بشهرة أوسع مما حظى به كثير من الزعماء والأبطال الفاتحين، لأنه نموذج إنسانى يعبر عن حالات مشابهه فى كل بيئة وفى كل عصر، ولا يقل فى هذه الناحية عن هاملت الذى صنعه شكسبير أو فاوست الذى صنعه الكاتب الألمانى جوته، أو دون كيشوت الذى صنعه الكاتب الإسبانى سرفانتس، أو غيرهم.

حلاق بغداد رجل طيب القلب، مثل كثير من الناس فى الطبقة الدنيا فى المجتمع، ومشكلته لا تتمثل فى الفقر وحده بل فى أنه محروم من التعاطف، يشعر بالحاجة الماسة إلى التلاحم مع الناس، إلى درجة تكاد تصل إلى حد الجوع العاطفى، إنه يريد أن يتحدث إلى الناس ويستمعون إليه بأى شكل، يريد أن يخدمهم ولو بغير مقابل، أن يتفاعل معهم، لكن الناس لا يصغون إليه، ولا يرغبون فى خدماته إذا كانت هذه الخدمات سوف تصدع رؤوسهم بالثرثرة، إنه يشبه "أيونا بوتابوف" فى قصة " شقاء " للكاتب الروسى إنطوان تشيكوف، عندما يحاول أن يجد ولو واحدا من البشر يتحدث إليه

ويبثه شكواه فى مدينة بطرسبورج كلها فلا يجد، بل يقابل بالسخرية والصدود بل الإهانات فى كل مرة يحاول فيها إقامة هذا التواصل، لكن حلاق بغداد ليس مهزوما أو انطوائيا يكتفى بأن يبث شكواه فى نهاية المطاف إلى حيوان كما فعل أيونا بوتابوف مع مهرته، وكما هو الحال فى كثير من شخصيات تشيكوف، بل هو إيجابى انبساطى بل ثورى أحيانا، فإذا كان الناس لا يرغبون فى الاستماع إليه فإن ذلك لا يمنعه من الحديث إليهم شاءوا أم أبوا، فإذا كانوا هم لا يريدون الاستماع فهو يريد التحدث، ولأنه يرى أن نصحهم واجب عليه، فلا بد من أداء الواجب وعمل المعروف فى الناس لا يحتاج إلى موافقتهم، كما أن إيجابيته هذه تدفعه إلى أن يعاون الناس وينصحهم حتى فى أخص خصوصياتهم التى يكتمونها ولا يرغبون أن يطلع عليها أحد.

وهنا يتطرق إلى الذهن سؤال مهم هو: كيف استطاع ذلك الراوى العبقرى المجهول الذى ابتدع شخصية "حلاق بغداد" أن يصنع منها نموذجا له مثل هذا التأثير الكبير فى الآداب العالمية والعربية، فالكاتب الفرنسى كاردون دى بومارشيه (١٧٣٢-١٧٩٩) يعيد الحياة لحلاق بغداد ,من خلال مسرحيته الشهيرة "حلاق أشبيليا ١٧٧٥" ومسرحيته" زواج فيجارو"١٧٨١م، ووضع الملحن الإيطالى جواكينو روسينى أوبرا " حلاق أشبيلية" فى أوائل القرن التاسع عشر، وفى البلاد العربية أعد فيلم "حلاق بغداد " بطولة إسماعيل ياسين، وفيلم " حلاق بغداد " لفؤاد هادى فى العراق، ومسرحية "حلاق بغداد " لألفريد فرج فى مصر، ومسرحية "حلاق بغداد" لتامر

العربيد فى سوريا، وغيرها من الأعمال الأدبية والفنية فى كل أنحاء العالم.

إن هذه الشخصية قد حظيت بهذه المكانة لأنها تتميز بما يلى:

أولا: بالواقعية، فهى لا تتلبس بحكايات الجن والسحرة والأفعال الخارقة كما هو الشأن مع أكثر شخصيات ألف ليلة وليلة، بل ترتبط جميع أفعالها بأرض الواقع، وتتصل اتصالا مباشرا بالبشر فى الحياة المعيشة.

ثانيا: أغلب الظن أن هذه الحكاية التى ورد فيها ذكر "حلاق بغداد" قد أضيفت إلى ألف ليلة أو صيغت فى صورتها النهائية التى نعرفها اليوم حوالى سنة ثلاث وستين وسبعمائة من الهجرة (١٣٦١م) أو بعدها بقليل فقد ورد فى صلب الحكاية أن الحلاق عندما شرع فى حلاقة رأس سيده الشاب أخرج منديلا وفتحه وأخرج منه إصطرلابا ومضى إلى وسط الدار ورفع راسه إلى شعاع الشمس ونظر مليا وقال موجها كلامه للشاب: " اعلم أنه مضى من يومنا هذا وهو يوم الجمعة وهو عاشر صفر سنة ثلاث وستين وسبعمائة من الهجرة النبوية على صاحبها أفضل الصلاة والسلام، وطالعه بمقتضى ما أوجبه علم الحساب المريخ سبع درج وستة دقائق واتفق أنه قارنه عطارد وذلك يدل إن حلق الشعر جيد جدا.

وأغلب الظن أيضا أن هذه الإضافة أو هذه الصياغة كانت فى مصر، فالفترة التى ذكرها الحلاق أى النصف الثانى من القرن الثامن الهجرى كانت العلاقة بين الطبقات الشعبية والطبقة الأرستقراطية فيها قد وصلت إلى أوج حدتها، يظهر ذلك فى

الحكايات الشعبية التى تسخر من سذاجة الطبقة الأرستقراطية الريفية ممثلة فى شخصية العمدة عندما يذهب إلى المدينة فيقع ضحية للمحتالين، أو من سذاجة رجال الطبقة المترفة فى المدن عندما يقعون فريسة لهؤلاء المحتالين من أبناء الطبقات الشعبية الفقيرة.

والملامح النفسية للشخصية التى رسمها الراوى لحلاق بغداد ملامح مصرية رغم أن الأحداث تروى على أنها حدثت فى بغداد، لأنها صناعة مصرية، وهى ليست ملامح ذاتية لذات خاصة بل هى ملامح نموذج بشرى لطبقة اجتماعية حقيقية، أو طائفة من هذ الطبقة، فإذا كانت البيئة العراقية قد أفرزت نموذج المحتال فى فن المقامات فى الأدب الفصيح فإن البيئة المصرية قد أفرزت نظائر له ومنها الحلاق الثرثار فى الأدب العامى، ونموذج العمدة، ونموذج قراقوش أى أن حلاق بغداد له منابع وأبعاد اجتماعية، لأن النموذج فى حقيقته عبارة عن شخصية حائرة موجودة بين الناس، يتعاملون مع نظائر لها فى حياتهم اليومية، لكنها تنتظر من يكتشفها ويحدد معالمها، عندئذ تتحول إلى دائرة الوعى، وقد يقوم بهذا الدور شاعر أو رسام أو قصاص، وقد يتعاون الناس فى رسم صورة لها من خلال المأثورات الشعبية، وعندما يتجسم هذا النموذج فى شكل فنى يصبح مشعا بالدلالات المتعددة.

ثالثا: أنها شخصية مشعة بالدلالات، حمالة أوجه، ففى الحكاية التى وردت فيها يمكن أن تكون رمزا للثورة الاجتماعية ضد الطبقة العليا فى المجتمع، ويمكن أن تكون سخرية ممن تجاوز صفات الذوق السليم، ويمكن أن تكون نموذجا لاختلاف الطبائع وهكذا.

الحلاق شخصية درامية

تصور الحكاية الجانب الآخر الذى يتعامل معه الحلاق على أنه ينتمى إلى الطبقة العليا فى المجتمع، وهى طبقة يحمل أبناؤها قيما تتناقض مع القيم التى يعتنقها حلاق بغداد وطبقته تناقضا صارخا، فهى لا ترى ما يقوم به الحلاق من رغبة فى التواصل شكلا من أشكال التلاحم الإنسانى، بل تراه ثرثرة وتطفلا، وبخاصة مع أبناء الطبقة الدنيا التى ينتمى إليها الحلاق، فعلى الرغم من أن هذه الطبقة العليا لا تستغنى عن خدمات الحلاقين والنجارين والبزازين، ولا تستطيع الحياة من دونهم فإنها لا تطيق التواصل معهم بهذا الشكل. ومن ثم كان هناك تناقض حاد بين القيم التى تتحلى بها الطبقة الدنيا والقيم التى تتحلى بها الطبقة العليا، رغم أنهما فى مكان واحد وفى زمان واحد، وهنا تكمن المفارقة، فالشخصية الأولى التى تمثل هذه الطبقة فى الحكاية هى شخصية الشاب العاشق، وهوشاب جميل المظهر نظيف الملبس لم يذكر لنا الراوى اسمه كما هو الشأن مع سائر شخصيات الحكاية، هو فقط ابن أحد كبار تجار بغداد وأكثرهم ثراء، وكان أبوه قد مات ولم ينجب سواه فورث ثروته أى أنه لا يعمل، أما الشخصية الثانية فى هذه الطبقة فهى قاضى بغداد، وهو كما تدل وظيفته من أعيان بغداد، ثم ابنته الفتاة المعشوقة، هذه الطبقة العليا تقوم بين أفرادها علاقات فاسدة وتعتمد على قيم منهارة مثل السرية فى التعامل والنفاق، فالفتى يتواعد مع ابنة القاضى للتلاقى سرا فى وقت صلاة الجمعة، وكان يمكنه التقدم لزواجها جهرا، وبيت القاضى الذى من المفترض أن يكون دارا للعدل

أصبح مهدا للفسق، والقاضى نفسه رجل قاس يضرب مخدوميه بلا شفقة لم تمنعه صلاته من أن يضرب مخدوميه ضربا يظن من هو خارج المنزل أن أحد الناس قد مات من شدة الصياح، وبهذا يكون المشهد الدرامى مهيأ من خلال اللقاء بين هذين الجانبين من القيم.

بالإضافة إلى ذلك فإن الحادثة التى اعتمدت عليها الحكاية تزيد من درامية المواقف، إذ يتهيأ الشاب العاشق للقاء محبوبته قبيل صلاة الجمعة بوقت قصير، فيرسل أحد غلمانه إلى السوق ليأتى له بحلاق يقص شعر رأسه، وقد أوصى الخادم بأن ينتقى له حلاقا عاقلا قليل الكلام والفضول، فيأتى له بهذا الحلاق.

ويبدأ الحلاق فى ممارسة عمله، الشاب متعجل لأن الوقت يلاحقه لأنه يقترب من الخطر مع مرور كل لحظة، والحلاق مشتاق للتنفيس عما يشعر به من رغبة في التواصل والمشاركة عن طريق الحكى، وينتصر الحلاق لأن رغبته فى التواصل أقوى من إحساس العاشق بمرور الوقت، ويظل يحكى ويحكى ويحكى، وكلما مر الوقت زاد العاشق توترا وضيقا، لكن الحلاق لا يعبأ به ويظل يحكى، حتى يقترب الوقت من الانتهاء، وعندما أحس الحلاق بتوتره واستعجاله أخذ يلاحقه بالأسئلة عن سبب توتره واستعجاله، حتى استشف مقصده، وأخيرا استطاع الشاب العاشق أن يحتال كى ينجو من بين براثن الحلاق، فانطلق من فوره إلى بيت القاضى، وهنا تحدث الفاجعة. لأن الحلاق أذكى من الشاب.

إذ وصل الشاب إلى بيت القاضى فى الوقت الذى أعلن فيه على المنارات بانتهاء الصلاة، وفوجئ الشاب بالحلاق خلفه، ووجد الشاب

باب البيت مفتوحا فدخل، وعاد القاضى من الصلاة ودخل بيته وأغلق الباب خلفه، لكن فجأة ارتفع صياح وعويل من داخل البيت، إذ كان القاضى يضرب جارية له على خطأ حدث منها فتدخل عبد لينقذها منه فضربه أيضا، وإذا بالحلاق خارج البيت يصيح بأعلى صوته ويحثو التراب فوق راسه ويمزق ثوبه ويصرخ ويستغيث بالناس قائلا: لقد قتل سيدى وهو فى بيت القاضى، وعلى الفور ذهب إلى بيت الشاب وجمع خلقا كثيرا وهم يصيحون: قتل القاضى سيدنا داخل بيته، فخرج القاضى فزعا، فعلم من الحلاق كل شىء، لكن الشاب حاول الاختباء فى صندوق، فما كان من الحلاق إلا أن عثر عليه بمهارته المعهودة، فقفز الشاب من مكان عال فكسرت رجله ونجا بنفسه وهرب.

هكذا نرى أن الحكاية بهذا الشكل تتوافر فيها أكثر عناصر الدراما، فالحادثة درامية تعتمد على المفارقة الحادة بين موقفين متناقضين، موقف الحلاق الفضولى الثرثار من الزمن، وموقف العاشق المتعجل منه، كما أن الحكاية تحتوى على ثلاث مراحل تشبه الفصول المسرحية: مقدمة نعرف فيها بداية تعرف الشاب على ابنة القاضى وعشقه لها، ثم المشهد الرئيسى ويتم هذا المشهد فى حجرة من حجرات بيت الشاب وفيه يحدث الصراع الحاد بين بطء الحلاق واستعجال الشاب، ويعمل الزمانى الدرامى عمله فى توتر الحدث وتشويقه، ثم المشهد الأخير ويقع فى بيت القاضى حيث تقع الكارثة.

ومن خلال تطور الأحداث وتنامى الحوار نلمس العمق النفسى لكل من الشاب والحلاق مع كل لحظة ومع كل جملة من الحوار،

ونلمح الروح الكوميدية فى التعامل مع الزمان والأحداث، والتشويق الناشئ من حالة التوتر والقلق من وقوع المأساة المرتقبة.

الحلاق بوصفه مصلحا

تحتوى حكاية حلاق بغداد على ثلاث رؤى، أولها الرؤية التى يحملها الحلاق، والثانية رؤية الشاب الثرى، والثالثة رؤية السارد، أما رؤية الحلاق فهى شعبية جماعية تعتمد على الإيقاع البطىء والتوسل بالحكم والمأثورات الدينية، وتعتمد على استدعاء الروابط الأسرية والذكريات وتقديم الخدمات دون مقابل من أجل الاحتفاظ بالتواصل الإنسانى مع الآخرين فقط، فهى رؤية إنسانية رغم ما فيها من مبالغة، أما رؤية الشاب فهى فردية قوامها البحث عن المتعة الشخصية بأى ثمن، أما رؤية السارد فهى مثل سائر القصص الشعبى تسخر من نموذج (الصعلوك)أو (الفرفور) ومن سلوكه وفى الوقت نفسه تتعاطف معه فلا تعاقبه مثلما عاقبت الشاب والقاضى وابنته، فهو لم تكسر له رجلاً كما حدث مع الشاب، بل كان هوالسبب فى أن ينال الشاب عقابه العادل بكسر رجله، ولم ينل الحلاق ما نال القاضى وابنته من الفضيحة بل كان هو السبب فى فضح أمرهما، ولم يهرب بل يهرب منه، لقد انتقم السارد من الطبقة العليا من خلال السخرية التى تشبه حكايات جحا وصور الحلاق على أنه القاضى الحقيقى، دون أن يقصد الانتقام.

وقد أدرك الكاتب الفرنسى كارون دى بومارشيه (١٧٧٥-١٧٧٩) هذا الجانب الثورى الاجتماعى فى شخصية حلاق بغداد، فبعثه مرة أخرى فى شكل فنى جديد من خلال مسرحيته الرائعة: "حلاق

أشبيلية" (١٧٧٥) ثم مسرحيته "زواج فيجارو" (١٧٨١) التى صودرت بسبب هجومها العنيف على الطبقة الأرستقراطية.

فقد اتخذ بومارشيه من شخصية "فيجارو" أى حلاق أشبيليا رمزا للشعب الثائر على العبودية، إذ تدور أحداث المسرحية حول فتاة جميلة ثرية قاصر تسمى روزين (رمز فرنسا) يتولى الوصاية عليها طبيب أرستقراطى عجوز اسمه بارتلو (رمز طبقة الأشراف الأرستقراطية) هذا العجوز يطمع فى ثروة الفتاة وجمالها فيحبسها فى منزله ويشيع كذبا أنها زوجته حتى لا يتقدم أحد لخطبتها، لكن شابا اسمه الكونت "ألما فيفا" يتعرف على روزين من خلال وقوفها فى الشرفة، وهنا يظهر دور الحلاق الذكى الذى استطاع بدهائه وسعة حيلته أن ينكل بطبقة الأشراف ممثلة فى بارتلو ويخلص الفتاة من براثن ذلك الوصى العجوز بأساليب تشبه أساليب الفرفور فى الأدب الشعبى المصرى، وأن يجعل الحب هو الذى ينتصر فى النهاية حيث يتيح الفرصة لسيده الكونت "ألما فيفيا " أن يتزوج من الفتاة. وهكذا نرى أن الحلاق فى كل من ألف ليلة وليلة ومسرحية حلاق أشبيلية يستخدم بوصفه أداة تفرزها الطبقة الشعبية لمقاومة طغيان الطبقات الأرستقراطية.

إن من يتأمل فى شخصية حلاق بغداد من هذه الناحية يدرك أنه إنسان إيجابى متيقظ النفس لا يستطيع أن يسكت على ما يحدث أمامه، وكل مشكلته أنه لا يوفق فى الاهتداء إلى الطريقة المناسبة التى يستخدمها فى الإصلاح.

الشكل والرمز
فى موسم الهجرة للشمال

(١)

"موسم الهجرة للشمال" رواية قصيرة للكاتب السودانى الطيب صالح، تدور أحداثها على أرض قرية نائية من قرى شمال السودان. هذه القرية يعرف ملامحها كل من قرأ للطيب صالح؛ فعلى ترابها أقيم عرس الزين[٦٧]، وعلى صدرها جثم بندرشاه، ثم حفيده مريود[٦٨] وعلى ربوة من رباها الطاهرة كانت تقبع دومة ود حامد[٦٩] وفيها كانت تدور أحداث قصتى "نخلة على الجدول" و"حفنة تمر"[٧٠] قرية وادعة، تكلل هامتها جدائل النخيل، وتضرب جذورها فى أعماق الأرض يحف بها النيل ثم ينثنى بعد لقائه بها منساباً ناحية الشرق، والخضرة ممتدة من الشاطئ إلى حافة الصحراء، والبيوت أفنية واسعة وحجرات متداخلة من الطين، تنبعث منها روائح البصل والشطة والحلبة ممتزجة بروائح البخور.

والناس الذين يجوبون ساحة هذه القرية أو يزرعون فى حقولها أو يجلسون فى بيوتها أو يصلون فى مسجدها أو يشربون العرقى فى مخابئها ليسوا بمنأى عن أولئك الذين تراهم فى سائر قصص الطيب صالح، بل هم أنفسهم بأسمائهم وملامح شخصياتهم؛ فالراوى هو حفيد الحاج أحمد. ومحجوب والحاج أحمد، وعبد الكريم ود أحمد، وسعيد التاجر، وبكرى، وود الريس، كل هؤلاء نجدهم فى موسم الهجرة للشمال وفى بندرشاه أو مريود، وفى عرس الزين.

إلى هذه القرية وهؤلاء الأهل عاد الراوى يوماً ما، بعد غيبة دامت سبع سنوات كان خلالها يتعلم فى أوربا، عاد فوجد القرية كما هى والأهل كما هم.

التغير الذى أصاب القرية لا يكاد يذكره، كل شىء يتغير ببطء، المنازل والنخيل والنيل والشجر والحقول والهواء، البلد يتغير فى بطء، راحت السواقى، قامت على ضفة النهر طلمبات لضخ الماء، كل مكنة تؤدى عمل مئة ساقية.(٧١)

والناس فى القرية: أبوه وجده وأمه وعمه عبد الكريم وود الريس وبنت مجذوب معروفون لم يتغيروا، إلا أنه لمح بينهم رجلاً غريباً لم يره من قبل، أثار الرجل الغريب انتباهه بشاربه القصير وأدبه الجم، سأل عنه فقيل له إنه مصطفى سعيد، رجل يحافظ على الصلوات فى المسجد، ويعاون أهل القرية فى السراء والضراء، وإنه كان يعمل تاجراً فى الخرطوم ثم اشترى أرضاً فى القرية وتزوج حسنة بنت محمود، وهو الآن يعمل فى أرضه بجد واجتهاد، وله ولدان، ولا يعرف عنه أهل القرية غير الصلاح والخير.

لكن شخصية مصطفى سعيد تثير اهتمام الراوى بشدة، بل يتحول هذا الرجل بالنسبة له إلى لغز، ففى إحدى الجلسات التى جمعت بينهما فى منزل محجوب ينشد مصطفى سعيد وهو فى نشوة السكر شعراً رقيقاً باللغة الإنجليزية.

منذ تلك اللحظة والراوى دائب البحث والتنقيب عن حقيقة هذا الرجل الذى يتزيا بزى الفلاحين ويزرع معهم فى الأرض ويصلى معهم فى المسجد، ثم ينشد الشعر الإنجليزى. .. جلس معه، حاول استدراجه، وتتبدى خيوط من حقيقة مصطفى سعيد، يكشفها هو بنفسه للراوى. . ميلاده أبوه - تعلمه فى أكسفورد - تخصص الاقتصاد - الحصول على الدكتوراه - ممارسة القتل - الانتحار - السجن - لندن - القاهرة - الصين - الدانمارك - فرنسا. . - ثم يستحلفه ألا يبوح لأحد.

ويغادر الراوى القرية ولم يزدد لغز مصطفى سعيد فى ذهنه إلا إثارة وغموضاً وتعدداً للاحتمالات، ولا يفتأ يدور السؤال فى نفسه.. من هو؟

ويعود الراوى إلى القرية بعد فترة من الزمن فيفاجأ بأن مصطفى سعيد قد اختفى، إلى أين؟ لا أحد يدرى. جرفه الفيضان، قيل له إنه غرق ولم يعثر له على جثة وأنه قبل أن يختفى بيوم واحد ترك وصية وهى أنه يوصى الراوى بالعناية بأولاده أن يكون وصيًا عليهم.

وتمر أعوام وتسوق الأقدار خلالها عدداً من العلامات المضيئة للغز مصطفى سعيد، التقى الراوى مرة بموظف متقاعد فكشف له

هذا الموظف عن جانب من طفولة مصطفى سعيد، ثم يلتقى بمحاضر في الجامعة ورجل إنجليزى فيكشفان عن جانب آخر من شخصيته، كشف الموظف المتقاعد للراوى عن تنبئه بأن مصطفى سعيد لا بد أن يكون قد تبوأ مركزاً مرموقاً، لأنه عاش فى زمن كان أصحاب الشأن فيه هم أراذل الناس، وكشف لقاء الراوى بالمحاضر الجامعى والرجل الإنجليزى عن أن مصطفى سعيد لم يكن إلا مليونيراً يعيش فى ريف إنجلترا، ثم يلتقى الراوى بوفد من وزراء أفريقيين فيتبين له جانب آخر كان مظلماً فى شخصية مصطفى سعيد.

وهكذا يظل الراوى ينبش ويحلل ويستنبط حتى تتكشف له جوانب من هذه الشخصية وتختبئ عليه جوانب أخرى، حتى زوجة مصطفى سعيد تحولت إلى لغز، تلك القروية الأرملة أصبحت محطاً لأنظار العشاق، لكن ود الريس تزوجها قهراً فقتلته وانتحرت، وقبل ذلك الحادث صرحت بأنها ترغب فى الزواج من الراوى، والراوى نفسه اكتشف بعد انتحارها أنه كان من عشاقها.

(٢)

هذه الرواية بكل ما فيها من أحداث وأشخاص وأماكن وأشياء لم تتخذ شكل الحكاية المنظومة فى سلك زمنى مسلسل، بل هى تجربة عاناها الراوى واستقرت فى عقله وتغلغلت فى وجدانه منذ حين، وهو الآن يستعيد أحداثها وأشخاصها بعد انتهائها، وينبش عن جوانبها وجذورها، وهى تجربة امتدت عبر الزمن منذ قدومه من انجلترا حتى آخر مرة زار فيها القرية.

هذه التجربة تجرى فى عروقها تجربة أخرى أكثر منها تعقيداً وعمقاً وإثارة اشتملت عليها وأصبحت جزءاً منها أو امتداداً لها أو وجهاً من وجوهها، وهى تجربة مصطفى سعيد البطل الحقيقى للرواية، تلك التجربة التى تشبه السفينة الغارقة قريباً من الشاطئ، يظهر منها جزء ويختفى أكثرها تحت مياه البحر، يحسب الناظر إليها أنها مجرد شبح، لكنها فى حقيقتها تحكى تاريخاً وتحمل ذكريات، وكل جزء من أجزائها تختبئ فى طياته قصة ذات معنى، هذه التجربة الثانية تمتد منذ مولد مصطفى سعيد حتى اختفائه أو موته.

ونتيجة لهذا أصبح فى الرواية عدد من الطبقات أو الدهاليز التى تقوم على اختلاف الأزمنة. كل طبقة لها زمن.

أولها: الزمن الحاضر أى زمن القص، وهو الزمن الذى استغرقه الراوى فى السرد والتصوير والتقرير وقراءة الرسائل، وهو نفسه الزمن الذى يستغرق أثناء القراءة.

ثانيها: الزمن الذى تستغرقه أحداث التجربة الأولى، تجربة الراوى خلال زوراته للقرية ولقائه فيها بأهله وبمصطفى سعيد وحديثه معه وسفر الراوى إلى الخرطوم وغيرها والمحاولات التى بذلها فى سبيل الكشف عن حقيقة مصطفى سعيد، وكل النتائج التي توصل إليها من تلك الحياة الخبيئة ينتمى إلى هذه الطبقة ويدخل فى إطار هذا الزمن.

ثالثها: الزمن الذى تستغرقه تجربة مصطفى سعيد، وهو ذلك الزمن الذى تمر فيه مجموعة الأحداث والمشاهد المتذكرة أو

المستدعاة من قبل مصطفى سعيد، أو الراوى، وتمتد هذه المشاهد والتجارب منذ ميلاد مصطفى سعيد حتى اختفائه.

رابعها: الزمن الخارجى أو التاريخ العام الذى يربط به الكاتب بعض الأحداث ربطاً رمزيًا، وذلك مثل تحديد ميلاد مصطفى سعيد بتاريخ سنة ١٨٩٨ وتواريخ أخرى لها مغزى فى حياته مثل عام ١٩٢٢ وعام ١٩٣٦ وغيرها.

خامسها: الزمن الداخلى لأحداث المشاهد القصصية وهو زمن نسبى يربط بين حدث وآخر، كأن يقول: إن هذا الأمر كان قبل ذلك أو بعده بكذا من الأيام أو الشهور، مثال ذلك تلك الزورات التى تحدد كل زورة منها حسب الزورة الأخرى، وهذا النوع من الزمن هو الأداة الشائعة فى الرواية، يستخدمه الكاتب فى كل الأغراض، فى التشويق وفى تحفيز العناصر الدرامية فى المشاهد، وفى إزجاء الدلالة الرمزية، وفى ربط البناء الروائى بل فى الإيهام بمرور الزمن الخارجى، مثال ذلك قوله ص١٦: " بعد هذا بنحو أسبوع حدث شىء أذهلنى. . إلخ " فإذا ما عدنا لنبحث عن الحدث المشار إليه بكلمة هذا، والذى جعله الراوى ركيزة رمزية يقيس عليها حادثاً آخر وجدناه يشير إلى اجتماع حدث بينه وبين مصطفى سعيد فى لجنة المشروع الزراعى، يقول فى هذا: " قضيت فى البلد شهرين كنت خلالهما سعيداً، وقد جمعتنى الصدف بمصطفى عدة مرات، مرة دعيت لحضور اجتماع لجنة المشروع الزراعى.. إلخ".

وإذا عدنا مرة أخرى إلى بداية هذين الشهرين نجدهما يبتدئان عقب عودة الراوى من أوربا مباشرة، ولكن متى عاد الراوى من

أوربا؟ إنه عاد قبل موسم الفيضان - الذى اختفى فيه مصطفى سعيد - بعدة شهور. ثم لا نعرف متى اختفى مصطفى سعيد إلا بعد أن نعرف ماذا يقصد الراوى بمصطفى سعيد، وندخل فى دائرة الرمز.

وإذا أرجأنا الحديث عن النوع الرابع من الزمن لأنه يتعلق بالرمز أكثر من تعلقه بكيفية صياغة التجربة، فإن الموازنة بين هذه المستويات الزمانية تكشف عن عدد من الملامح التى صيغت بها الرواية وتمثلت فيها التجربة.

ففى الرواية - كما سبق القول - تجربتان متداخلتان، تجربة الراوى وتجربة مصطفى سعيد، الأولى إطار للثانية، تلتقى التجربتان فى الجزء الأول من الرواية أى فى المقدمة، هذا اللقاء هو آخر حلقة من حلقات التجربة الثانية وأول حلقة من حلقات التجربة الأولى، ولعل هذا الشكل من التقابل كان مقصوداً من الناحية الرمزية، فالراوى يقول: " أنا أبتدئ من حيث انتهى مصطفى سعيد " خلال ذلك وبعده تسير كل منهما فى اتجاه مستقل، تجربة الراوى تسير إلى الأمام، وتجربة مصطفى سعيد تسير إلى الخلف، كلما تقدم الراوى خطوة فى القص تقدم الحدث فى الزمن خطوة، وضرب فى خبايا الماضى خطوات، التجربة التى يعيشها الراوى زمنها ليست متصلة الحلقات بل هى قطع من الزمن أو فترات تستغرق أربع زورات من الراوى للقرية، أطولها فى شهرين وأقلها أسبوع، وخلال هذه الفترات هناك مساحات زمنية متروكة قد تقصر فلا تتجاوز الشهر إلا قليلاً وقد تطول فتستغرق سنوات.

أما التجربة الثانية فهى أجزاء من الماضى ألقيت عليها حزمة من الضوء فانكشفت جوانبها، أوهى قطع من الماضى قفزت إلى ساحة الحاضر، قد تتخذ شكل المشاهد أو اللقطات السينمائية أو صورة التقارير أو الرسائل أو الهواجس أو الذكريات، وقد تتجمع خيوطها وتنكمش حتى تصبح حكمة أو صورة تقفز كالفقاعة على السطح.

والتجربتان متداخلتان فى كيان واحد هو الرواية أو تجربة القرية، بل هما ممتزجتان، التجربة الثانية جزء من الأولى بل والتجربة الأولى جزء من الثانية، فمصطفى سعيد بكل ما له وما عليه أصبح جزءاً من خبرة الراوى وتجربته، والراوى من ناحية أخرى ليس إلا حلقة من سلسلة، أو ليس إلا صورة لمصطفى سعيد أو نبتاً من غرسه، كونا معاً تجربة واحدة يلتقى فيها الماضى والحاضر فى تشكيل متناسق جذاب مشوب بالترقب.

فالراوى يتابع خلال زياراته للقرية آثار مصطفى سعيد التى خلفها سواء أكانت هذه الآثار مادية أو معنوية، وفى كل خطوة من خطواته يتكشف له جانب من الجوانب الغامضة فى شخصية مصطفى، حتى تحول الهيكل العام للرواية إلى شكل يشبه قصص الألغاز أو شكل التقرير الذى يكتبه أحد المتخصصين فى التنقيب عن المقابر الفرعونية متحدثا عن تجربته فى الكشف عن السر فى أن أحد الفراعنة بدا وكأنه بعيون خضر وشعر أصفر، فكل قطعة من الحجر تلتقطها يده تلقى الضوء على جانب من حياة هذا الفرعون أو تفسر جانباً من هذا اللغز، بحيث تزخر كل خطوة من خطواته بالترقب والتطلع لمعرفة الأسباب أو لمعرفة النتائج، فكل نتيجة يتوصل

إليها سبب يكشف عن جانب من السر الخبىء، ويظل الراوى وبجواره القارئ يلتقطان فئات العلل حتى تتجمع فى أيديهما أصابع ثم يصبح للأصابع أذرع وسيقان ورأس وأرجل، وتنتصب أمامها صورة، هى صورة مصطفى سعيد، ثم يقتربان منهما فيتبين لهما أن ما ينظرون إليه ليست إلا صورة الراوى قد انعكست فى مرآة، وأن صورة مصطفى سعيد لم تكن إلا وهماً.

ومن الملامح البارزة فى صياغة الرواية والتى تتصل بالزمان اتصالاً مباشراً عنصر المكان، فكل حدث يجرى فى الزمان يتخذ له مكاناً، وكل حركة فى المكان تستغرق فترة من الزمان، وأحداث رواية موسم الهجرة للشمال تعتمد اعتماداً كبيرا على المكان، ذلك لأنها تتخذ شكل المشاهد أو اللقطات وكل مشهد منها يدور فى مكان واحد لا يتعداه، سواء أكان ذلك فى التجربة الأولى أم فى الثانية، وسواء أكان هذا المشهد فى إحدى الحجرات فى منزل مصطفى سعيد فى القرية أم فى حجرة فى منزل أسرة الراوى، أم فى إحدى عربات القطار المتجه إلى الخرطوم، أم فى إحدى قاعات محكمة فى لندن، كل لقطة محصورة فى مساحة مكانية محدودة، تشبه مساحة المشهد المسرحى، وانحصار الحركة فى مكان محدود كهذا يجعل المشهد يعتمد على أدوات الفنون المكانية مثل الرسم والتصوير، وذلك مثل العناية بتخطيط المكان تخطيطاً يجعل لكل خط مغزى، ولتجاور كل خطين أو تقاطعهما أو تقابلهما معنى، مما يجعل المكان يشع بالرمز.

بالإضافة إلى هذا فإن القاص يستعمل إمكانات أخرى لم تتح للرسام أو المصور، وهى وسائل لغوية خيالية تعطى للأشياء أبعاداً

ذا معنى، يحسه القارئ وتسرى إليه من خلاله مشاعر كانت مكنونة في نفسه ونفس الكاتب، هذه الوسائل هى التى تعمق تاريخ الأشياء، وتعطى لاجترار ماضيها دلالات عن طريق تصويرها، أو عن طريق إحاطتها بالصور المجازية والتشبيهات المقصودة الإيحاء أو بالحكمة، مثل قوله: " ويوماً ذهبت إلى مكانى الأثير، عند جذع شجرة طلح على ضفة النهر، كم عدد الساعات التى قضيتها فى طفولتى تحت تلك الشجرة، أرمى الحجارة في النهر وأحلم، ويشرد خيالى فى الأفق البعيد، أسمع لأنين السواقى على النهر، وتصايح الناس فى الحقول وخوار ثور أو نهيق حمار. كان الحظ يسعدنى أحياناً، فتمر الباخرة أمامى صاعدة أو نازلة. من مكانى تحت الشجرة، ورأيت البلد يتغير فى بطء، راحت السواقى، وقامت على ضفة النيل طلمبات لضخ الماء".

ففى هذه الفقرة حدث واحد قام به الراوى ويؤديه الفعل "ذهب"، وصورة مجردة للمكان (شجرة ونهر)، ثم يعمق الكاتب بعد ذلك صورة المكان والحدث عن طريق التأمل وذكر التواريخ واجترار الماضى.

على أن التأملات نفسها قد تكون فى صورة مشاهد موضوعة فى مكان محدود يشبه المكان الأول الذى وقعت فيه الشخصية المتأملة، ويحلم بالجوانب نفسها، فتنشأ طبقات من المشاهد بعضها داخل بعض، تكون موازية للطبقات الزمانية التى أشرنا إليها آنفاً أو متصلة بها، وقد يكون هذا المشهد كله مجرد هاجس أو صورة تمثلت فى خيال الراوى أو فى خيال الشخصيات.

نتيجة لهذا ازدحمت الرواية بالمشاهد المتجاورة والمتداخلة والممتزجة، دون ترتيب فى زمانها أو حجمها؛ قد يطول المشهد فيملأ صفحات وقد يقصر فيصبح عبارة، قد تتجاور أو تختلط فيه مشاهد من التجربة الأولى مع مشاهد من التجربة الثانية، مشاهد فى عقل الراوى مع مشاهد فى عقل مصطفى سعيد، مشاهد من الحاضر مع مشاهد من الماضى البعيد.

وإليك هذه الفقرة التى تصور مجموعة من المشاهد المتداخلة فى ذاكرة مصطفى سعيد، حيث يقول فيه: " آن همند قضت طفولتها فى مدرسة راهبات، عمتها زوجة نائب فى البرلمان. حولتها فى فراشى إلى عاهرة، غرفة نومى مقبرة تطل على حديقة، ستائرها وردية منتقاة بعناية، وسجاد سندسى دافئ، والسرير رحب، مخداته من ريش النعام، وأضواء كهربائية صغيرة حمراء وزرقاء، وبنفسجية، موضوعة فى زوايا معينة، وعلى الجدران مرايا كبيرة، حتى إذا ضاجعت امرأة بدا كأننى أضاجع حريما كاملاً فى آن واحد، تعبق فى الغرفة رائحة الصندل المحروق والند، وفى الحمام عطور شرقية نفاذة، وعقاقير كيماوية، ودهون، ومساحيق، وحبوب. غرفة نومى كانت مثل غرفة عمليات فى مستشفى، ثمة بركة ساكنة فى أعماق كل امرأة، كنت أعرف كيف أحركها، وذات يوم وجدوها ميتة انتحاراً بالغاز، ووجدوا ورقة صغيرة باسمى، ليس فيها سوى هذه العبارة، "مستر سعيد، لعنة الله عليك".

كان عقلى كأنه مدية حادة، وحملنى القطار إلى محطة فيكتوريا. وإلى عالم جين مورس فى قاعة المحكمة الكبرى فى لندن، جلست

أسابيع أستمع إلى المحامين يتحدثون عنى، كأنهم يتحدثون عن شخص لا يهمنى أمره، كان المدعى العمومى (سير آرثر هفنز) عقل مريع أعرفه تمام المعرفة، علمنى القانون فى أكسفورد، ورأيته من قبل فى هذه المحكمة نفسها وفى القاعة، يعتصر المتهمين فى قفص الاتهام اعتصاراً، نادراً ما كان يفلت متهم من يده، ورأيت متهمين يبكون ويغمى عليهم بعد أن يفرغ من استجوابهم، لكنه هذه المرة كان يصارع جثة.

– هل تسببت فى انتحار آن همند؟

– لا أدرى.

– وشيلا غرينود؟

– لا أدرى.

– وإيزابيلا سيمور؟

– لا أدرى.

– هل قتلت جين موريس؟

– نعم.

– قتلتها عمداً؟

– نعم.

كأن صوته يصلنى من عالم آخر". (٧٢)

هذا المشهد مكون من عدد من الطبقات المتداخلة، كل طبقة تكون مشهداً مستقلاً، تبدأ الطبقة الأولى بهذه اللوحة القريبة التى يظهر فيها الراوى وهو يجلس قبالة مصطفى سعيد فى منزله فى القرية، ويكشف خلالها مصطفى سعيد عن ماضيه وخبراته.. داخل هذه

اللوحة مشهد آخر، يظهر فيه مصطفى سعيد وهو يركب القطار المتجه إلى ميدان فيكتوريا وعالم جين موريس فى لندن مسوقا إلى المحكمة متهماً بقتل عدد من النساء، ومصطفى سعيد فى أثناء جلوسه فى القطار يجترُّ الماضى، فتظهر مشاهد كثيرة متداخلة منها هذا المشهد الذى تبرز فيه قطعة من حياته مع فتاة اسمها (آن همند) وتظهر فى الصورة شقة الراوى فى لندن ونهاية آن همند، ومشهد آخر تظهر فيه محكمة كبيرة فى لندن وهو فى قفص الاتهام وأنه متهم بقتل وانتحار عدد من النساء منهن آن همند، ومشهد آخر يظهر فيه مصطفى سعيد وهو طالب يشاهد إحدى المحاكمات فى القاعة نفسها والقاضى نفسه (سير آرثر هفنز) والمحامون والمتهمون يبكون.. إلخ.

والرابطة التى تجمع بين كل هذه المشاهد هى التداعى الحر للذكريات والرمز. ولعل الرغبة فى تشكيل صور رامزة تغلب على حرية التداعى، دون أن يحرم القارئ من الإحساس بهذه الحرية.

ومن الملامح البارزة أيضاً فى طريقة صياغة الرواية أن خيوط التجارب المصورة فيها تتجمع فى كل مقطع أو فى كل مشهد من مشاهدها، بمعنى أن طريقة قص الأحداث والمشاهد طريقة تراكمية مثلها كمثل الطريقة التى تتكون بها التجارب ذاتها، كل مشهد يضيف خبرة جديدة للخبرات السابقة، ويمتزج بها ويكون موقفاً، هذا الموقف الذى استفاد من كل الخبرات القديمة يواجه المشهد الجديد بكل أسلحته مرة واحدة، بوصفه وحدة متكاملة، تجربة.

نتيجة لهذا يشعر القارئ أنه بجوار الراوى وليس خلفه، رغم أن

الأسلوب أسلوب اعتراف وقص لما تختزنه الذاكرة، فالراوى يقول كل ما يعرفه، ويحاول بقدر ما يستطيع أن يكشف كل الخطوط، لكنه يشترك هو والقارئ فى البحث عن الحقيقة، لأن الراوى نفسه لا يعرف الحقيقة، وكل معلومة يتوصل إليها يعرفها هو والقارئ معاً فى وقت واحد.

ونتيجة لهذا – أيضاً – كان الكاتب لا يسير فى القص متتبعاً لأحداث الرواية وشخصياتها فى خط أفقى من اليمين إلى الشمال أو العكس، وإنما يقطعها من أعلى إلى أسفل، كل مقطع يستوعب كل الأشياء الجوهرية فى الرواية، فقد جاءت وحدات القص لا على شاكلة عربات متوالية فى قطار، أو على شاكلة عدد من البيوت المنتظمة فى صف واحد، وإنما تغوص فى طبقات متراكبة بعضها تحت بعض، تقتحم العين سطحها فتتجمع خيوط من هنا ومن هناك لتعطى صورة لحياة ما، فإذا ما انكشفت طبقة أخرى من طبقاتها تعلقت الأنظار بأحد الجذوع التى تضرب فى الأعماق وتنكشف طبقة بعد أخرى، ويستمر الجذع فى امتداد حتى القاع، ثم تطفو العين إلى السطح لتمسك بجذع ثان وثالث ورابع حتى تكتمل الصورة أو تنكشف العلل، ويتبرج الرمز، ويلمع سراب الحقيقة فى الأفق، لهذا بدا شكل الرواية كأنه ممزق.

ومن الملاحظ أن المشاهد عندما تقترب من السطح يقترب زمنها من زمن القص أو قد تسبقه فى السرعة، وتقل فيها حدة التوتر وتبدو الأشياء واضحة المعالم، وتقترب من الواقعية وتقوم العبارات المباشرة بالسرد والحوار والوصف، وتقص أجنحة الخيال وتنكشف

رؤى الشخصيات وتبدو ملامحها كما هى بما فيها من محاسن وعيوب.

وانظر إلى هذا المقطع الذى يصور فيه الكاتب جلسة للراوى مع بعض من أهل القرية منهم جده الحاج أجمد وبكرى و" ود الريس " وبنت مجذوب فى إحدى القاعات فى منزل الجد:

" وقال بكرى: النصيحة لله يا ود الريس. أنت لم تعد رجل زواج، إنك الآن شيخ فى السبعين وأحفادك صار لهم أولاد. ألا تستحى، لك كل سنة عرس؟ الآن يلزمك الوقار والاستعداد لملاقاة الله سبحانه وتعالى.

ضحكت بنت مجذوب وضحك جدى لهذا القول، وقال ود الريس فى غضب مصطنع: ماذا يفهمك أنت فى هذه الأمور؟ أنت وحاج أحمد كل واحد منكم اكتفى بامرأة واحدة ولما ماتتا وتركتاهما لم يجدا الجرأة على الزواج. حاج احمد هذا طول اليوم فى صلاة وتسبيح كأن الجنة خلقت له وحده. وأنت يا بكرى مشغول فى جمع المال إلى أن يريحك منه الموت. الله سبحانه حلل الزواج وحلل الطلاق وقال ما معناه خذوهن بإحسان أو فارقوهن بإحسان، وقال فى كتابه العزيز: النسوان والبنون زينة الحياة الدنيا ".

وقلت لود الريس: إن القرآن لم يقل " النسوان والبنون " ولكنه قال: " الْمَالُ وَالْبَنُونَ "، فقال: مهما يكن لا توجد لذة أعظم من لذة النكاح".(٧٣)

فهذه الفقرة السابقة أسرع فيها الزمن بحيث تساوى مع زمن القص، رغم أن المكان محدود للغاية – حجرة واحدة يدور فيها

المشهد كله. وذلك بسبب اعتمادها على أحداث قولية حوارية، والحوار من الأحداث التى يتساوى فيها زمن القص وزمن الفعل.

وكلما ابتعدت المشاهد من السطح قل زمن الحدث فيها أو تلاشى واستطال زمن القص، وزادت العبارات فيها توتراً، وارتفعت حول الأشياء غمامة من ضباب الصور والخيالات، وابتعدت عن التصوير الواقعى المعيش، وكثرت فيها التعليقات، ومن ثم تميزت أكثر الأساليب فى موسم الهجرة للشمال بأن عباراتها شاعرية رفيعة ذات مقدرة عالية على التصوير والتشكيل والانسجام، وتميزت كلماتها بالدقة الفائقة فى التقاط الهواجس والتعبير عنها، وبتحديد الدلالة وإصابة الهدف، وامتلأت بالحكمة الصائبة والثقافة الواسعة، نظراً لأن أكثر مشاهدها من هذا القبيل أى من الأعماق، وانظر إلى ذلك الأسلوب متمثلاً فى هذه الفقرة التى هى جزء من شهد لاح فى مخيلة مصطفى سعيد أثناء ركوبه القطار المتجه إلى ميدان فيكتوريا فى لندن، وهذا المشهد جزء من مشهد آخر تشمله جلسة مصطفى مع الراوى فى القرية: " لبثت أطاردها ثلاثة أعوام، كل يوم يزداد وتر القوس توتراً؛ قربى مملوءة هواء، وقوافلى ظمأى، والسراب يلمع أمامى فى متاهة الشوق وقد تحدد مرمى السهم، ولا مفر من وقوع المأساة، وذات يوم قالت لى: " أنت ثور همجى لا يكل من الطراد. إننى تعبت من مطاردتك لى، ومن جريى أمامك. تزوجنى " وتزوجتها. غرفة نومى صارت ساحة حرب، فراشى كان قطعة من الجحيم، أمسكها فكأننى أمسك سحاباً، كأننى أضاجع شهاباً، كأننى أمتطى صهوة نشيد عسكرى بروسى، وتفتأ تلك الابتسامة المريرة على فمها

أقضى الليل ساهراً، أخوض المعركة بالقوس والسيف والرمح والنشاب وفى الصباح أرى الابتسامة ما فتئت على حالها، فأعلم أننى خسرت الحرب مرة أخرى، كأننى شهريار رقيق، تشتريه فى السوق بدينار، صادف شهرزاد متسولة فى أنقاض مدينة قتلها الطاعون، كنت أعيش مع نظريات كينز وتونى بالنهار، وبالليل أواصل الحرب بالقوس والسيف والرمح والنشاب، رأيت الجنود يعودهم يملؤهم الذعر – من حرب الخنادق – والقمل والوباء، رأيتهم يزرعون بذور الحرب القادمة فى معاهدة فرساى، ورأيت لويد جورج يضع أسس دولة الرفاهية العامة، وانقلبت المدينة إلى امرأة عجيبة لها رموز ونداءات غامضة، ضربت إليها أكباد الإبل، وكاد يقتلنى فى طلابها الشوق، غرفة نومى ينبوع حزن، جرثومة مرض فتاك، العدوى أصابتهن منذ ألف عام، لكننى هيجت كوامن الداء حتى استفحل وقتل".(٧٤)

فى هذه الفقرة وفى أمثالها من الفقرات الكثيرة التى تسير على نهجها فى الرواية، يبطئ زمن الحوادث بطأ شديداً بل يتوقف أحياناً، ويظل زمن القص فى تتابعه المطرد، ولا يظهر التطور الزمنى للأحداث إلا من خلال تصريح الراوى بذلك كما فعل فى هذه الفقرة: " لبثت أطاردها ثلاثة أعوام " وهى قفزة زمانية داخل المشهد المستدعى الموضوع فى إطار مشهدين آخرين، أو من خلال القفزات التى يتركها الراوى بين كل مشهد وآخر.

والتعبير فى هذه الفقرات لا يؤدى دلالته عن طريق المعانى المباشرة للكلمات أو عن طريق الدلالات النحوية أو الصرفية فقط

وإنما يؤدى هذه الدلالة من خلال التشكيل الأسلوبى وعن طريق التصوير الشعرى، والإيحاء والرمز يقول: " كل يوم يزداد وتر القوس توتراً " قربى مملوءة هواء "، " قوافلى ظمأى " " السراب يلمع أمامى فى متاهة الشوق وقد تحدد مرمى السهم ".

وهكذا يحلق الأسلوب فى شفافية وحدة وطرافة حتى إن الأحداث أو الأشياء التى يريد الراوى وصفها تبدو خلف هذا الأسلوب وكأنها حركات ممثلين خلف ستارة شفافة.

والكاتب يشحن هذا الأسلوب بكل ما يريده من تلميحات رمزية تخدم الدلالة الرمزية الكلية للرواية، بل يفك فيه الكثير من الرمو التى تزخر بها الشخصيات والمواقف " فالمدينة امرأة وهو يضرب إليها أكباد الإبل. . منذ ألف عام ". . " وهو شهريار رقيق ". . وهى شهرزاد متسولة ". .

" وأنا مثل عطيل عربى أفريقى".. وأنت يا سيدتى مثل " كارنافون " حين دخل قبر توت عنخ آمون "فاصابته لعنة الفراعنة.." لا بد أن جدى كان جندياً فى جيش طارق بن زياد ". . " وتخيلت برهة لقاء الجنود العرب لإسبانيا مثلى فى هذه اللحظة ". . إلى غير ذلك من العبارات الدالة والمتضمنة إشارات تاريخية وثقافية، والتى تظهر سعة ثقافة الكاتب ورؤيته الحضارية.

يتراوح أسلوب الرواية بين هذين النوعين وما بينهما من أساليب تميل إلى هذا النمط تارة وإلى ذاك أخرى، والأسلوبان معاً فى كل الرواية موضوعان فى إطار القص بضمير المتكلم، ذلك المتكلم هو الراوى وفى أحيان قليلة ينتقل ضمير المتكلم إلى أحد شخصيات

المشهد الداخلى، وبخاصة مصطفى سعيد، والحوار والوصف والسرد وكل أنماط الأسلوب موضوعة فى هذا الإطار، إطار الجمل التى تشبه الاعترافات. أفعال ماضية ومضارعة وأمر، تفيد مجرد وقوع الحدث أو مجرد ثبوت الصفة مجردة من الزمن، أو يفيد ذلك فى أى زمن، لكن الراوى يبوح بهذا السر، بسر وقوع الحدث أو التصاق الصفة أو الشعور بالموقف.

(٣)

هذه الرواية بكل ما تحتويه من مشاهد وأزمنة وأساليب وأحداث يحاول الكاتب أن يرسم من خلالها لوحة، تشارك كل جزئيات الرواية فى إبرازها وتحديد الرمز الذى أراده الكاتب منها.

هذه اللوحة الرامزة ينتصب فيها شخص بقامته الفارعة فيملأ مساحة كبيرة من فراغها، هذا الشخص هو مصطفى سعيد، وفى قبالته يقف شخص آخر يشبهه كما يتشابه الأصل والصورة أو الوجه والصورة فى المرآة، أو الابن والأب، وخلف هذين الشخصين وتحت أقدامهم تقوم القرية بنخلها وبيوتها، وعلى مسافة بعيدة تبدو هناك صورة القاهرة ولندن.

هذا الكائن المنتصب فى وسط الصورة ليس ذاتاً بل هو رمز، والرجل الذى يقف فى قبالته أيضاً رمز، والصورة كلها صورة رمزية، لكنها ليست من الرموز المباشرة التى تشبه الإشارة أو الإيماء أو التلميح، بل هى رسالة ضبابية موجهة من الكاتب وتشع فى أكثر من اتجاه، يضع الكاتب المفتاح فى القفل ويدع القارئ يفعل

ما يشاء، مرآة مجلوة أقامها الكاتب قبالة شريحة من المجتمع، فأصبحت شهادة على أفعالها وأقوالها، بل أصبحت تاريخاً لعدد من الأجيال يصنع منه كل قارئ ما يرى أنه الحقيقة.

فمصطفى سعيد بطل هذه الرواية والشخصية المحورية فيها ليس مصطفى وليس سعيداً، بل هو غريب حل بالقرية يوماً ما، وهو ليس شيطاناً أجنبيًا جاء من وراء البحر بعيونه الزرق يمتطى صهوة الأمواج مثلما جاء بندرشاه فى رواية ضو البيت، وإنما هو عربى سودانى، من مواليد الخرطوم فى ١٦ من أغسطس سنة ١٨٩٨ (التاريخ الذى غزت فيه القوات البريطانية بقيادة كتشنر السودان. وهو التاريخ الذى انتهت فيه المهدية، يومها هزمت قوات الخليفة التعايشى وأوقف كتشر أمامه محمود ود احمد قائد القوات السودانية - بعد أن أخذ أسيراً - وصرخ فى وجهه: ما الذى جاء بك إلى بلادى؟).

يومئذ ولد مصطفى سعيد وامثاله من المهاجرين إلى الشمال، مات أبوه قبل أن يولد، وكان هذا الأب من قبيلة العبابدة التى هرّب أبناؤها سلاطين باشا من أسر الخليفة التعايشى وعملوا طابورا خامسا لجيش كتشنر، وكانت أم مصطفى سعيد رقيقاً من الجنوب من قبائل الزاندى أو الباريا، لم يكن بين الابن والأم أية عاطفة، كانت بينهما علاقة كعلاقة الجوار، كانا كشخصين غريبين جمعتهما الظروف فى طريق ثم افترقا.

تعلم مصطفى سعيد فى كلية غردون التى أنشأها الإنجليز لتخريج جيل يستطيع أن يقول لهم بالرطانة الإنجليزية: نعم، وقد

تفوق فى هذه المرحلة تفوقاً كبيراً وبخاصة فى اللغة الإنجليزية، حتى إن زملاءه فى الدراسة كانوا يتوقعون أن يصير له شأن عظيم - فى زمن كانت اللغة الإنجليزية فيه هى مفتاح المستقبل ولا تقوم لأحد قائمة بدونها - وكانوا يطلقون عليه بخليط من الإعجاب والحقد: الإنجليزى الأسود، وقال له ناظر المدرسة يوماً وكان إنجليزيًا: هذه البلد لا تتسع لذهنك. . وسهّل له هذا الرجل السفر والدخول مجاناً فى مدرسة ثانوية فى القاهرة، ثم منحة دراسية على نفقة الحكومة إلى بريطانيا، وتأتى أمه يوم وداعه وتضع له صرة من النقود فى يده وتقول له: فى هذه الصرة ما تستعين به، ثم يفترقان بلا دموع ولا قُبَل ولا ضوضاء، مخلوقان جمعتهما الطريق ثم افترقا.

وفى القطار الذى يقله من السودان يجلس قبالته قسيس يحمل على صدره صليباً أصفر، يحدثه بالإنجليزية ويعجب به، وفى القاهرة يتلقفه مستر روبنسن وزوجته مسز روبنسن التى تشبه القاهرة.

وفى لندن حظى عقله المتوقد بكل الإعجاب فى أكسفورد، ونالت غريزته الجنسية كل تقدير من قبل عاهرات لندن اللائى يشبهن لندن نفسها، كان يسمى حسن وأمين وتشارلز ومصطفى ورتشاردز فى وقت واحد، وكان فى الوقت نفسه رئيساً لجمعية الكفاح لتحرير أفريقيا، وعلى علاقة بخمس فتيات فى وقت واحد، باع كل شىء فى مقابل لا شىء، كان كالفراشة التى أحرقها المصباح.

يقول عن (جين مورس) التى كانت تشبه لندن: " خلعت ثيابها ووقفت أمامى عارية، نيران الجحيم كلها تأججت فى صدرى، كان لا بد من إطفاء النار فى جبل الثلج المعترض طريقى، تقدمت نحوها

مرتعش الأوصال، فأشارت إلى زهرية ثمينة من الموجودة على الرف. قالت:تعطيني هذه وتأخذني؟ لو طلبت مني حياتي في تلك اللحظة ثمناً لقايضتها إياها، أشرت برأسي موافقاً، أخذت الزهرية وهشمتها على الأرض، وأخذت تدوس الشظايا بقدميها حتى حولتها إلى فتات. أشارت إلى مخطوط عربي نادر على منضدة قالت: تعطيني هذا أيضاً؟ حلقي جاف، أنا ظمآن يكاد يقتلني الظمأ، لا بد من جرعة ماء مثلجة، أشرت برأسي موافقاً. أخذت المخطوط القديم النادر ومزقته وملأت فمها بقطع الورق ومضغتها وبصقتها، كأنها مضغت كبدي، ولكنني لا أبالي، أشارت إلى مصلاة من حرير أصفهان أهدتني إياها مسز روبنسن عند رحيلي من القاهرة، أثمن شيء عندي وأعز هدية على قلبي ثم قالت: تعطيني هذه أيضاً ثم تأخذني؟ ترددت برهة نظرت إليها منتصبة متحفزة أمامي. عيناها تلمعان ببريق الخطر، وشفتاها مثل فاكهة محرمة لا بد من أكلها. وهززت رأسي موافقاً، فأخذت المصلاة ورمتها في نار المدفأة ووقفت تنظر متلذذة إلى النار تلتهمها. فانعكست ألسنة النار على وجهها.

هذه المرأة هي طلبتني وسألاحقها حتى الجحيم، مشيت إليها ووضعت ذراعي حول خصرها وملت عليها لأقبلها، وفجأة أحسست بركلة عنيفة بركبتها بين فخذي، ولما أفقت من غيبوبتي وجدتها قد اختفت.(٧٥)

وسبح في بحر من الزيف والأكاذيب والخيانة، وزعم أن أبا نواس لم يتحدث عن الخمر إلا لأنه كان صوفيًا، وزعم أن بلاده تسرح في شوارعها الأسود والنمور، ثم تسبب في انتحار آن همند وشيلا

غرينود وإيزابيلا سيمور، وقتل جين مورس عمداً، وحكم عليه بالسجن سبع سنوات، وقام بدور خطير فى مؤامرات الإنجليز فى السودان فى أواخر الثلاثينات، واستخدمته وزارة الخارجية البريطانية فى سفارات مريبة فى الشرق، فى مؤتمرات انعقدت فى لندن واتفاقيات فى جدة وغير ذلك، وأخيراً عاد إلى القرية فكان سبباً فى انتحار حسنة بنت محمود وفى مقتل ود الريس، لقد كان مصطفى سعيد شؤما على السودان وعلى أفريقيا كلها.

كأن مصطفى سعيد قد ألقي بنفسه في نهر فلم يستطع العبور إلى الضفة الأخرى ولم يستطع العودة، لفظه الشرق، ولفظه الغرب، حفلت حياته هنا وهناك بالقتل والانتحار والخيانة، ولم يقدم فائدة للشرق أو للغرب، غريب أينما حل.

قيل إن مصطفى سعيد كان رائد المتزوجين من أوربيات، لكنه كان بداية لجم غفير، وكان أول من سلك طريق الهجرة للشمال، ولكنه لم يكن وحده، فأسراب القطا فوق وادى النيل تطير زرافات إلى الشمال ولا تعود، ومياه النيل تتدفق ناحية الشمال فتبتلعها مياه البحر الأجاج، مصطفى سعيد لم يكن إلا بذرة شر نمت بعد ذلك وأورقت وأثمرت علقماً.

لم يكن مصطفى سعيد شخصاً بل كان أكذوبة إفريقية، كان روحاً سوداء شريرة حلت فى مجموعة من الأجيال فى القارة السمراء، منهم من بقى بعد هجرته فى الشمال فتبددت طاقته فى شعاب التاريخ. ومنهم من عاد فأصبح وزيراً خائناً أو صاحب منصب كبير فى الإفساد والعمالة، وكلهم ليس مصطفى وليس سعيداً.

يقول الراوى: " سادة أفريقيا الجدد، ملس الوجوه، أفواههم كأفواه الذئاب، تلمع فى أيديهم ختم الحجارة الثمينة، وتفوح نواصيهم برائحة العطر، فى أزياء بيضاء وزرقاء وسوداء وخضراء من الموهير الفاخر والحرير الغالي، تنزلق على أكتافهم كجلود القطط السيامية، والأحذية تعكس أضواء الشمعدانات – تصر صريراً على الرخام – لن يصدق محجوب أنهم تدارسوا تسعة أيام فى مصير التعليم فى أفريقيا فى قاعة الاستقلال التى بنيت لهذا الغرض، وكلفت أكثر من مليون جنيه، صرح من الحجر والأسمنت والرخام والزجاج، مستديرة كاملة الاستدارة، وضع تصميمها فى لندن وردهاتها من رخام أبيض جلب من إيطاليا. وزجاج النوافذ ملون. قطع صغيرة مصفوفة بمهارة فى شبكة من خشب التيك. أرضية القاعة مفروشة بسجاجيد عجمية فاخرة، والسقف على شكل قبة مطلية بماء الذهب، تتدلى من جوانبها شمعدانات، كل واحد منها بحجم الجمل العظيم، المنصة – حيث تعاقب وزراء التعليم فى أفريقيا طوال تسعة أيام – من رخام أحمر كالذى فى قبر نابليون فى الأنفاليد، وسطها أملس لماع من خشب الأبنوس، على الحيطان لوحات زيتية، وقبالة المدخل خريطة واسعة لأفريقيا من المرمر الملون، كل قطر بلون، كيف أقول لمحجوب إن الوزير الذى قال فى خطابه الضافى الذى قوبل بعاصفة من التصفيق: " يجب ألا يحدث تناقض بين ما يتعلمه التلميذ فى المدرسة وبين واقع الشعب، كل من يتعلم اليوم يريد أن يجلس على مكتب وثير تحت مروحة ومسكن بعرض الشارع. إننا إذا لم نجتث هذا الداء من جذوره تكونت عندنا طبقة

برجوازية لا تمت إلى واقع حياتنا بصلة وهى أشد خطراً على مستقبل أفريقيا من الاستعمار نفسه ".

كيف أقول لمحجوب إن هذا الرجل بعينه يهرب أشهر الصيف من أفريقيا إلى فيلته على بحيرة لوكارنو، وإن زوجته تشترى حاجياتها من هاردز فى لندن، تجيئها فى طائرة خاصة، وإن أعضاء وفده أنفسهم يجاهرون بأنه فاسد مرتش، ضيع الضياع وأقام تجارة وعمارة وكون ثروة فادحة من قطرات العرق التى تنضح على جباه المستضعفين أنصاف العراة فى الغابات، هؤلاء قوم لا هم لهم إلا بطونهم وفروجهم، لا يوجد عدل فى الدنيا ولا اعتدال، وقد قال مصطفى سعيد: " إنما أنا لا أطلب المجد فمثلى لا يطلب المجد " لو أنه عاد عودة طبيعية لانضم إلى قطيع الذئاب هذا، كلهم يشبهونه، وجوه وسيمة ووجوه وسمتها النعمة، وقد قال أحد الوزراء أولئك فى حفلة اختتام المؤتمر: إنه كان أستاذه، أول ما قدمونى له هتف قائلاً: إنك تذكرنى بصديق عزيز كنت على صلة وثيقة به فى لندن الدكتور مصطفى سعيد، كان أستاذى عام ١٩٢٨ ".(٧٦)

هذه الصورة الكبيرة التى تنتصب وسط اللوحة - صورة مصطفى سعيد - تقف فى مواجهتها صورة أخرى تشبهها أو تستمد منها ملامحها هى صورة الراوى، فالراوى كما يذكر هو امتداد لمصطفى سعيد، يقول: " أنا أبتدئ من حيث انتهى مصطفى سعيد " ويشير إلى ذلك أيضاً عندما يصور نفسه فى حجرة مصطفى سعيد الخاصة بعد موته إذ يقول: " وخرج من الظلام وجه عابس زاماً شفتيه، أعرفه ولكننى لم أعد أذكره، وخطوت نحوه فى

حقد، إنه غريمي، مصطفى سعيد صار للوجه رقبة، وللرقبة كتفان وصدر ثم قامة وساقان، ووجدتني أقف أمام نفسي وجهاً لوجه، هذا ليس مصطفى سعيد، إنها صورتي تعبس في وجهي من مرآة".(٧٧)

ويقول: " هل كان من الممكن أن يحدث لي ما حدث لمصطفى سعيد؟

قال: إنه أكذوبة؟ فهل أنا أيضاً أكذوبة؟(٧٨)

بالإضافة إلى هذا فإن مصطفى سعيد اختاره وصيًا على أولاده دون بقية الناس، وهو أيضاً كان من الذين ضربت في قلوبهم سهام حب حسنة بنت محمود أرملة مصطفى سعيد.

وفي الصورة أطياف أخرى مشابهة لمصطفى سعيد، منها صورة تاجر اغتني أيام الحرب، وصورة موظف كان الإنجليز يسخرونه لجلب العوائد وامتصاص غضب الجماهير، ومحاضر في الجامعة لا يعرف من حقائق الأمور إلا اليسير.

وخلف الصورة تقبع القرية بكل ما فيها من أشخاص وبيوت وأشجار وزروع، كما أن هناك جوانب سلبية رامزة في هذه الصورة، مثل خلو القرية من المثقفين غير الراوي ومصطفى سعيد، فليس فيها متعلم غيرهما، وبروز صورة الجد وخفوت صورة الأب.

والذي يقرأ الرواية ويتخيل ما تحتويه من صور وأشخاص وأحداث تقفز إلى مخيلته صورة قوة أكبر من كل هؤلاء هي التي تفعل كل هذا، فكل شخصيات الرواية شخصيات بائسة تشبه نثار الطحين على جانبي الرحا، حتى ذلك الوزير الأفريقي الذي يقضي الصيف في فيلته على شاطئ بحيرة لوكارنو، وكون ثروة عريضة،

يتحدث عنه أعضاء الوفد الذين معه ويصفونه بالاختلاس والكذب والاستغلال، مصطفى سعيد نفسه كان يتمنى الموت لنفسه.

هذه القوة التى تتصرف فى مصائر الشخصيات بهذه الطريقة ليست هى الزمن أو القدر، أو الصدفة وإنما شىء مجهول له ألف ذراع منشرة بين الشرق والغرب، وتتوغل فى عقل وقلب كل إفريقى وعربى وغربى، وعمره يمتد إلى عمر الصراع بين الخير والشر بين الشرق والغرب بين الفريسة والحيوانات المفترسة.

هذه الصورة التى رسمها الطبيب صالح فى الرواية تشبه اللوحة التى لا يستقل فيها جزء بأداء الرمز دون آخر، فكل لمحة أو لون أو خيط أو شخص أو فعل له دور فى إبراز الدلالة. تتعاون جميعاً فى خلق إيحاء متكامل.

ففى الرواية تعاونت صورة مصطفى سعيد بكل جوانبها مع صورة الراوى، وصورة القرية وصورة الشخصيات الكثيرة فى القاهرة ولندن والخرطوم، كما جاءت التواريخ التى ربط الصورة فيها بفترات زمانية محددة، وجاءت طريقة بناء الشكل لتؤيد هذا المنحنى حيث بدأت الرواية بتجربتين إحداهما منتهية، والثانية تبدأ، وجاء ترتيب المشاهد بالإضافة إلى الإشارات التى وجهها الكاتب عن طريق الأسلوب التصويرى، كل هذه الأشياء تعاونت فى رسم الصورة، وكلها تعاونت فى أن يكون للصورة دلالة أو رمز.

والقصص التى تسير على هذه الشاكلة لا بد أن ينشأ فى داخلها صراع بين حركة الرمز وحركة الفعل الواقعية، وبين حركة الشخصيات المعبرة عن طبيعتهم والرمز.

وفى هذه الرواية تأتي حركة شخصياتها والأحداث التى تقوم بها ويعتمد ظهورها واختفاؤها وسلوكها على حركة الرمز أكثر من كونه معتمداً أو محكوماً بخطة واقعية تمليها الظروف الاجتماعية والنفسية، فالقاص لا تعنيه الظروف التى كونت الشخصية أو المؤثرات البيئية والتربوية التى شكلت وجهة النظر وإنما يعنى بحركة الشخصية أو المؤثرات البيئية والتربوية التى شكلت وجهة النظر وإنما يعنى بحركة الشخصية من حيث كونها دالة على معنى أو مشاركة فى رسم الصورة، ومن ثم تحولت الشخصيات إلى رموز أو أنماط أو خيوط داخل صورة، وتحولت الشخصيات الجانبية إلى أطياف تظهر الواحدة لتقوم بدورها فى حركة الرمز، ثم تختفى ولا تعود إلا إذا تطلبتها حركة الرمز مرة أخرى.

وخلت الرواية من عنصر الفعل الإرادى وتحولت معاملات الأشخاص ومسلكهم إلى مجرد أحداث ينظر إلى دلالتها أكثر مما ينظر إلى الظروف التربوية التى كونتها، أصبح الفعل الكبير الذى تعمل الرواية على كشفه ومعرفة أسبابه، فعلاً حضاريًا، حيث ينزل شهريار من كرسى عرشه إلى سوق الرقيق ليباع بدينار ويجعل شهرزاد فتاة متسولة فى أنقاض مدينة خربة أفناها الطاعون، وكأنه داء عياء من نوع ذلك الداء الذى ظل يسرى فى عروق ساسة لندن وعاهراتها منذ ألف عام.

جماليات التخفى والغموض فى نوة الكرم

- " نوة الكرم " رواية طويلة للكاتبة المصرية نجوى شعبان، تدور أحداثها الرئيسية فى مدينة دمياط، خلال الربع الثانى من القرن السادس عشر الميلادى، أى بعد الغزو العثمانى لمصر. وهى رواية مرهقة فى قراءتها لكنها ممتعة، تطير النوم من عينى القارئ، رواية كثيرة الأحداث والشخصيات والأماكن والأزمنة، ما تكاد تستقر بك فى شاطئ ثغر دمياط حتى تجد نفسك فى سيوه أو فى مرسيليا أو رودس أو أزمير. ولا تبوح لك بأسرارها إلا بعد أن تجهد عقلك فى لم أطرافها، وتعمل خيالك فى تركيب أحداثها المتناثرة على صفحات السرد، ومع ذلك فإنك فى نهاية المطاف لن تحصل إلا على معنى تصنع أكثر أجزائه أنت وعلى صورة معظم ملامحها من خيالك أنت، فالقارئ هو الذى يكتب روايته عند قراءة هذه الراوية، ولا يتوهم

قارئ أن الصورة التى رسمها هى الحقيقة، أو أن المعنى الذى فهمه هو المعنى اليقينى الذى لا تحمل الرواية سواه، لان المذهب الذى ينتمى إليه هذا النوع من السرد يقوم أساسا على عدم الاتكاء على حائط اليقين، فكل شئ فى الرواية نسبى وقابل للشك، لأنها مجرد صورة ذات ألوان متعددة وأطياف مختلفة.

ولعل هذه السمة الفنية انعكاس فنى للواقع الإنسانى المعاصر، ذلك الواقع الغامض المراوغ الذى يشبه بحرا خلا من شطان اليقين، واقع نسبى قابل للمعنى ونقيضه، تلبس فيه الحقيقة ألف قنا ع، وتستعصى على الامتلاك. ويتفق هذا النوع من الواقعية مع الاتجاه النسوى البناتى فى السرد، حيث الاتجاه نحو اللعب والمراوغة والتخفى، والتظاهر بالتكتم وعدم البوح، والميل نحو صناعة الكلام الموارب الملحون.

والكاتبة على وعى بهذا المنهج، فالفقرات التى تصدر بها فصول الرواية تشير إلى ذلك، فهى تقول على لسان الحقيقة التى تجعلها معادلا لإيزيس " ما من إنسان بقادر على رفع برقعى ". وتنسب إلى ديورانت عبارة يقول فيها: " معظم التاريخ ظن وتخمين والبقية الباقية تحامل وهوى " وتنقل عن دريدا قوله: " الوهم أشد رسوخا من الحقيقة " وكلها عبارات تشير إلى حكمة الغموض وجماليات التخفى، بل إن الرواية نفسها تبدأ بمحاولة أهل دمياط التكتم على الاسم الحقيقى للمكان " قصر المطراوى " وكأن إزاحة الاسم فيه إزاحة لواقع مؤلم جارح، وأول لكمة أو ضربة فى الرواية تسدد إلى " فم "، لأنه تفوه بالحقيقة، والرجل الوحيد الذى ادخل السجن فى

الرواية وقاسى ألوان العذاب هو " الترجمان " والجريمة التى عوقب عليها هى البوح وإفشاء أسرار الفساد والاستبداد والقهر، لم يسجن السراق والمرتشون وتجار جثث الموتى والزناة والمحتكرون والفساق والقتلة ومنتهكو الحرمات والمستبدون بل سجن قائل الحقيقة.

هذا المنهج فى كتابة الرواية أفرز عدة تقنيات وأساليب تتلاءم مع غاياته، منها:

أ- أن الرواية تستخدم السرد التاريخى باعتباره قناعا، ومظنة لنسبية الرؤية واحتمالات التحريف أو الهوى.

فأحداث الرواية تروى على أنها عبارة عن إعادة صياغة معاصرة لقصاصات متناثرة قديمة، يعود تاريخها إلى القرن السادس عشر الميلادى، كتبها رجل مجهول الهوية كان يعيش فى دمياط فى هذه الفترة، وكان مولعا بالتسجيل والكتابة، ثم عثرت حفيدته فى العصر الحديث على هذه القصاصات فرتبتها وأعادت صياغتها بلغة عربية مفهومة.

هذا التكتيك السردى يفسح المجال للمراوغة والنسبية من عدة نواح، فالظلال الإيحائية التى يلقتطها القارئ فى الأحداث قد تكون ناشئة من رؤية معاصرة أو هوى طارئ من قبل حفيدة الترجمان، أملته الظروف الحالية، وقد يكون ناشئا من عدم دقة الصياغة، وقد يكون ناشئا من تزييف الوثائق، أو من عدم أمانة الترجمان نفسه.

كما أن التكنيك يسمح بالخلط والاضطراب والحذف، بحسبان أن المسئول عن ذلك هو عوادى الزمن وبعد العهد وتصحيف المخطوطات أو فقدان أجزاء منها، مما يجعل القارئ نفسه مشاركا فى لم شعث للأحداث والشخصيات.

ب- أن تركيب السرد نفسه جاء مكسرا، لا يسير على وتيرة واحدة بالتوازى مع مسيرة الأحداث فى الراية، أى أنه لا يلتزم بالاتجاه نفسه الذى تسير فيه الأحداث.

فأحداث الرواية تسير فى تسلسل زمانى يسجل مسيرة الشخصيات عبر الزمان، من ميلادها حتى موتها فى خط مستقيم على النحو التالى:

١- تبدأ قصة الرواية بسنة ١٥٠٠ ميلادية، حيث تعيش أسرة السيد بصل فى الريف وهى مكونة من أب وأم وبنت تسمى " ليل " ثم يولد للأسرة ولدان فى بطن واحدة هما " ليث الدين " و"غياث الدين" وبعدهما تولد فتاة تسمى " سنانية ".

٢- بعد طاعون خطير تموت الأم أو تنتحر - كما يقال عن نساء الأسرة - ثم يموت الأب.

٣- تقوم ليل بتربية إخوتها وأخواتها، حيث تعمل فى صناعة الكعك وتلاقى فى سبيل ذلك ألوانا من القهر والإغراء والفساد تقاومه بشجاعة.

٤- شيخ طائفة الكعكيين يعاقب ليل على انتهاكها الأخلاق بطريقة غير أخلاقية.

٥- المجبراتى يغازل ليل فتعرض هى الزواج منه لكنه لا يستطيع.

٦- المجاعات والأوبئة الناشئة من الفقر والقهر والاحتكار والظلم.

٧- إشاعة تعم دمياط أن القيامة سوف تقوم، فيفعل كل واحد ما يحلو له.

٨- سنانية تتزوج من فنان فى صناعة الخزف ويسافر بها إلى واحة سيوة.

٩- ليث الدين يسافر إلى أزمير ويصبح قرصانا.

١٠- موت الخزاف فى طريق عودته من الحج وإنجاب سنانية ولدا اسمه " سعد ".

١١- أسر سنانيه وبيعها جارية فى قصر المطراوى.

١٢- زواج ليل من " قرصان " بحرى أعلن إسلامه وتسافر إلى " رودس " ومعها أمونيت.

١٣- ليل تنجب ولدا اسمه " نور الدين ".

١٤- ليل تموت وأمونيت تسجن ويتشرد " نور الدين ".

١٥- المطراوى يهدى سنانية إلى أحد أصدقائه هو " يحيى بن فلتس ".

١٦- سجن الترجمان لاتهامه بالكتابة.

١٧- غياث الدين ينتقم لشرفة من الطراوى.

١٨- دخول نوى الدين إحدى الكنائس وتحوله إلى قس.

١٩- هروب غياث الدين بعد اتهامه بقتل المطراوى وركوبه سفينة متجهة إلى أوربا.

٢٠- البحث عن نور الدين وعن ليث فى أوربا.

هذا الترتيب ليس هو ترتيب السرد، بل إن تركيب السرد يتخذ شكلا آخر، فالرواية مقسمة أربعة فصول:

الفصل الأول:

يبدأ بهروب غياث فى سفينة متجهة إلى أوربا بعد مقتل المطراوى أو موته، وخلال سرد هذا المشهد تتناول الرواية أفعال رجال

الجمارك ومقتل المطراوى ثم تتناول قصة ليل مع شيخ طائفة الكعكيين وتتناول قصصا جانبية عن المحتسب والانكشارية والمجبراتى، ثم تعود الرواية مرة أخرى إلى غياث الدين فى السفينة وقد هبت عليها العاصفة، وفى نوبة من نوبات غيبوبته أو إغمائه تتوارد على ذهنه قصة ليل مرة أخرى، وقصة أفراد الأسرة وهم صغار، ثم موت الأم أو انتحارها، ثم يعود مرة أخرى إلى ليل وحكايتها مع شيخ طائفة الكعكيين.

فى الفصل الثانى:

تتناول القصة سجن الترجمان وذكرياته عن حياته الماضية، وطبيعة المهنة التى يمارسها، وهى فضح الأسرار، ثم تتناول السرياقوسى ومتاجرته فى أجساد الموتى ثم تتحدث عن القضاة المرتشيين وعلاقة الترجمان بأسرة بصل، ثم تتناول الرواية ليث الدين فى دمياط وفى أزمير، وعلاقته بالسلطان ثم تتحدث عن بيسى بنت السرياقوسى اليهودى. ثم تعود الرواية مرة أخرى إلى غياث الدين فى السفينة وغرق السفينة واستيلاء القراصنة عليه باعتباره رقيقا، ثم تعود مرة أخرى إلى ليل وقصتها مع المجبراتى وإلى الترجمان وهو فى السجن، وقصة رجل اسمه المفزوع وصداقته للترجمان.

فى الفصل الثالث:

تتناول الخزاف وكيفية نشوء موهبته، ثم تتحدث عن إشاعة يوم القيامة فى دمياط، ثم عن غياث الدين مع القراصنة، وليث الدين وعلاقته بالسلطان العثمانى. ثم تتحدث عن المطراوى وتاريخه وسيرته ثم موت الخزاف أثناء عودته من رحلة الحج.

فى الفصل الرابع:

تتناول علاقة ليل بأمونيت، المرأة المسيحية المصرية، وزواج ليل من المهتدى الجريكو وذهابها إلى رودس ومولد نور الدين، ثم تتحدث عن سنانية وكيفية تحولها إلى جارية فى قصر المطراوى ثم فى بيت يحى بن فلتس، ومرضها، ثم موت ليل، ثم عودة إلى الترجمان وزواج ليث من إحدى حريم السلطان، ثم تحول نور الدين إلى راهب وأخيرا مقتل المطراوى.

خلال هذا السرد تستطرد الكاتبة كثيرا إلى ذكر تفاصيل كثيرة بأساليب متنوعة مثل الوصف المباشر، والتقارير والذكريات، والأحلام وهذيان الحمى، ورصد الإشاعات، والحوارات الباطنية والخارجية، تقفز إلى الوراء حتى تصل إلى العصر الفرعونى، وتقفز إلى الأمام خمسة قرون مع حفيدة الترجمان، وتتحرك فى مساحة مكانية تكاد تشمل حوض البحر المتوسط، دون تقيد بتسلسل زمانى، مما يجعلها تقطع السرد بل تمزقه تمزيقا لا يمكن معه تكوين صورة كاملة إلا من خلال جهد تخييلى من قارئ الرواية يقوم فيه بلصق الجذاذات وإتمام الجزيئات الناقصة عن طريق التخيل.

أن الرواية بهذا الشكل تشبه اللوحة المرسومة من مجموعة من الخيوط والأشكال والصور بطريقة متداخلة وغير مرتبة، وغير كاملة، وتتطلب من قارئها أن يرتبها هو حتى تكتمل الصورة.

وهذا التكنيك السردى يؤدى إلى نسبية القصة، وتضبيب الدلالة، وتعدد الرؤى، وتصعيب الوصول إلى الغايات الجمالية على القارئ، حتى يبذل بعض الجهد فى الوصول إلى غرضه فهى لا تفتح الباب

أمامه على مصراعيه، بل تضع له المفتاح فى القفل ثم تدعه يعمل خياله وذهنه حتى يكون مشاركا فى صناعة القصة، مما يعمل على مضاعفة الإحساس بالجمال ولذة الحصول على الدلالة.

ج - من التقنيات التى استخدمتها الكاتبة فى الرواية وتقوم على أساس التخفى والغموض طريقتها فى رسم الشخصيات فالرواية تعج بأعداد كبيرة من الناس، ومعظمهم مجهول الأصل، بل الهوية، ويحيط به الشك من كل جانب، سواء بالنسبة لجذوره العرقية أو ديانته أو نشاطه الحقيقى أو أخلاقه، معظم الشخصيات كائنات مهتزة. سواء فى حقيقتها وتركيب صورتها أم من خلال صورتها المرسومة فى أذهان الناس.

فالمطراوى مثلا ربما يكون مسلما، وربما يكون مسيحيا، وربما يكون يهوديا متخفيا، كان الناس فى دمياط يحبونه لأنه يحسن إليهم وكانوا يكرهونه لأنه يسرق أموالهم، كان فى صف الناس من أهل دمياط، وكان متعاونا مع السلطات، شخصية تشبه ألوان الطيف ليس له حقيقة. وفى نهاية الأمر لا نعرف هل مات مقتولا بيد غياث الدين؟ أم مات موتا طبيعيا ؟

والترجمان نفسه من هو؟ هل ينتمى إلى قبائل البربر، أم إلى السودان " دارت فى البلد شائعات تقول إن الترجمان ذمى هالك، فلا يعرف له دين ولا أهل ولا ولد فضلا عن أنه لم يطع يوما أولى الأمر، وأنه يتلاعب بمشاعر الناس حتى يعتبروه وليا وفقيرا من فقراء الله المكشوف عنهم الحجاب.

وغياث الدين يشك فى زوجته لكنه لا يصل إلى درجة اليقين فى إدانتها أو براءتها حتى نهاية الرواية.

والمهتدى الجريكو الذى تزوجته ليل هل هو مسلم أو مسيحى قرصان أم تائب وابنها نور الدين هل هو شيخ أم قسيس؟

وسنانية هل كانت راضية ببقائها جارية فى قصر المطراوى بإرادتها أم كانت مقهورة على ذلك؟

وغياث هل كان هارباً من العقاب أم رغبة فى البحث عن نور الدين ابن أخته؟

وأم "ليل" هل ماتت نتيجة لإصابتها بالوباء أم ماتت منتحرة ؟

حتى مدينة دمياط نفسها باعتبارها واحدة من شخصيات الرواية لا تتمتع بالهوية الخالصة المحددة فهى عبارة عن خليط من أجناس وعروق وديانات وأمزجة متناقضة، إنها تشبه قلب شخصية يملؤها الشك وعدم اليقين أو الانتماء.

ومما يقوى هذا الإحساس بعدم اليقين أن الرواية مليئة بالمفارقات، فأهل البلد الأصليون مغتربون والأغراب مستقرون. فالأسرة الوحيدة التى تذكر الكاتبة أنها تنتمى بجذورها إلى دمياط هى أسرة السيد بصل، وأفرادها هم:

"الأم" وقد انتحرت أو ماتت فى الوباء.

"الأب" مات فى الوباء.

"ليل" ماتت غريبة فى جزيرة رودس بعد اختفاء زوجها.

"نور الدين" ابن ليل تشرد فى البلاد ودخل كنيسة فى فرنسا وأصبح قسيساً هناك.

"ليث" هاجر إلى أزمير ثم إسطنبول وتزوج هناك من إحدى حريم السلطان.

"سنانية" اختطفت أثناء عودتها من سيوه وبيعت جارية هى وابنها.

"غياث الدين" هاجر وعصفت به النوة وأخذه القراصنة عبدا.

هذا هو حال الأسرة الدمياطية الأصلية الوحيدة فى الرواية، أما الأغراب من أمثال المطراوى ويحيى بن فلتس والسرياقوسى والمحتسب والانكشارية وغيرهم من أوباش الناس فقد حلوا فى المدينة وعاثوا فيها فسادا.

ومن المفارقات أيضا شيوع أنواع غريبة من المفاهيم والأخلاقيات المقلوبة، فشيخ طائفة الكعكيين مثلا يغار على الأخلاق، فيتهم ليل بأنها قد خدشت الحياء بتصويرها أجساد النساء على الكعك، وعقابا لها على ذلك يحاول الاعتداء على شرفها بنفسه.

" والنزهاء يسرقون الثغور من أجل غايات الإخلاص للسلطنة الزاهرة التى غايتها أن تكون صوت الله على الأرض ".

والقاضى يحكم بإباحة المتاجرة بالجثث ويأتى بأدلة على ذلك من القران الكريم.

د- بالإضافة إلى ذلك فإن الكاتبة كانت تملك الكثير من المعلومات والحكايات الشعبية الدمياطية التى لم تستطع إيقاف تسرب تيارها إلى ثنايا الرواية، مثل أسماء السفن وألفاظ المخاطبة والأمثال والعادات والتقاليد فى دمياط وفى سيوة وفى رودس وعند الغجر.

وبعض هذه المعلومات كان ضروريا لتوضيح معالم الصورة وبعض منها كان مجرد استطراد يعمق خاصية الغموض وتشتيت الأحداث.

وعلى وجه الإجمال فإن الكاتبة استطاعت أن ترسم لوحة كاملة من منظور محدود هو العاصفة أو النوة التى حطمت سفن القافلة التى كان على متنها غياث الدين وأغرقت معظم الركاب وحولت البقية منهم إلى عبيد فى أيدى القراصنة، لتكشف وتصور عاصفة أكبر هى الغزو التركى الذى أغرق دمياط وسائر مصر فى الرذيلة والاغتراب والعبودية والفقر والفوضى. لوحة فنية تحمل هذا المعنى وقد تحمل معانى أخرى كثيرة، قديمة أو معاصرة، حسب رؤية القارئ لها وطريقة تخيله لتركيبها. وقد لا تحمل عند البعض الآخر من القراء أى معنى على الإطلاق، لأن جميع الأخبار الواردة مشكوك فى صحتها، لا تكاد تصدق لأنها - بكل بساطة - مجرد مزاعم تاريخية.

غزالة قاسم عليوة

"الغزالة" رواية جديدة للقاص البورسعيدى المبدع قاسم مسعد عليوة، نشرت فى سلسلة روايات الهلال التى تصدرها مؤسسة دار الهلال بالقاهرة فى عددها رقم ٧٣٥ مارس سنة ٢٠١٠ فى حوالى ١٥ صفحة من القطع المتوسط، بعنوان (الغزالة).

وهى رواية غير مألوفة وينبع عدم إلفها من مخالفتها للتقاليد المعروفة فى فن الرواية، بل من تمردها على هذه التقاليد وتحديها بل تكسيرها، فهى تكاد تكون بلا حكاية وبلا حبكة وبلا شخصيات محددة وبلا زمان محدد أو مكان معلوم. ومع ذلك فإنها تغوص فى أعماق النفس الإنسانية العامة، وتلقى الضوء على أعماق الواقع الاجتماعى والسياسى والثقافى المعيش، وتحقق الأهداف الفنية للرواية الواقعية دون أن تلتزم بمفهومها للواقعية.

فقاسم مسعد عليوة فى هذه الرواية يستعير شكلا مألوفا من أشكال القصص الدينى فى التراث الصوفى ويتناص معه، وهو شكل الرحلة التعليمية ذات الطابع الروحانى الباحث عن الحقيقة عند المتصوفة، هذا الشكل يعتمد عادة على شخصيتين: الأولى شخصية التلميذ الذى يقوم فى الوقت نفسه بدور الراوى، وشخصية المعلم أو العارف بظواهر الأمور وبواطنها، حيث يتجول المعلم بصحبة تلميذه فى أماكن متنوعة بحثا عن الحقيقة، ويصادف التلميذ من أستاذه مواقف عجيبة وكرامات خارقة، وفى كل موقف جديد يسأل التلميذ المعلم ليستوضح مالم يعلمه من أسرار المشاهد التى يراها، والأستاذ بدوره يجيب، هكذا كانت أول قصة رروحانية فى التراث الإسلامى رحلة الإسراء والمعراج، حيث يقوم جبريل عليه السلام بدور المرشد والمعلم، ويقوم الرسول صلى الله عليه وسلم بدور المتعلم والراوى، وفى كل مرحلة كان الرسول صلى الله عليه وسلم يسأل ما هذا يا أخى يا جبريل؟ وجبريل عليه السلام يجيب، وكذلك كان موسى عليه السلام مع العبد الصالح فى سورة الكهف فى القرآن الكريم، وكذلك سارت معظم كتب المناقب التى تحكى سير المتصوفة بألسنة أو أقلام تلاميذهم.

بل إن هذا الشكل كان موجودا فى كتب الفلاسفة القدماء والمحدثين، فمحاورات أفلاطون لأستاذه سقراط تتخذ أيضا هذا الشكل فى كتاب الجمهورية وغيره، ونيتشه فعل قريباً من ذلك فى "هكذا تكلم زرادشت" لكن معرفة الأستاذ فى محاورات أفلاطون وكتاب نيتشة عقلانية فلسفية بخلاف كرامات الأولياء ومناقب العارفين فى مناقب العارفين فى التراث الإسلامى.

فى رواية الغزالة يلبس التلميذ الخرقة (رمز الدخول فى أول درجات التصوف) ويتبع أستاذه أينما سار ويخدمه ولا يعصى له أمرا، تبدأ الرواية بقول التلميذ للأستاذ: أتبعك. وهى بداية تشبه مقالة موسى للعبد الصالح فى بداية القصة القرآنية: (هل أتبعك على أن تعلمنى مما علمت رشدا "الكهف ٦٦).

لكن المعلم فى رواية الغزالة لا يقول لتلميذه ما قاله العبد الصالح لموسى: "إنك لن تستطيع معى صبرا " بل قال له: حاول.

ويتعلم التلميذ من أستاذه الدروس عن طريق المواقف وليس عن طريق المواعظ، وفى كل موقف يتخلص التلميذ عن جانب من جوانب جهله بطريقة عملية، والجهل الذى يتخلص التلميذ منه فى الرواية ليس فقط ذلك الجهل المقابل للعلم بل ذلك المقابل للمعرفة، والمعرفة درجات، بها يرتقى المريد فى مدارج الإنسانية الكاملة من الجهل إلى التطلع إلة معرفة الحقيقة، حيث يتخلص من قسوة القلب ومن الظلم والحقد والطمع والأنانية والكذب، ويتحلى بالرحمة والعطف والصدق والإيثار فى عالم ملىء بالقسوة والظلم والنفاق والطمع والجهل إلخ، فالتعلم هنا يرادف التطهير.

وعندما يتحقق للمريد هذا الهدف يصبح إنسانا حقيقيا، هذا الهدف يتبلور فى جملة واحدة هى: أن يتصالح الإنسان مع نفسه، وأن يتصالح مع الآخر، أما التصالح مع النفس فهو الجنة التى يسعى المريد للدخول فيها، ويكون التصالح مع النفس عن طريق التوازن بين مطالب الروح ومطالب الجسد، يقول التلميذ لمعلمه: " فماذا فعلنا يا معلم لننعم بما نحن فيه؟

بأوجز عبارة أجاب:

- لأننا ألفنا بين الخصمين"

ثم يقول: "فهمت أنه إنما يقصد الروح والجسد"(ص٧١)

وعندما يوازن الإنسان بين مطالب الروح والجسد فإنه يتصالح مع العالم المحيط به، إذ يصبح الإنسان صديقا لأخيه الإنسان، بل صديقا للطبيعة، للحيوان وللنبات وللجماد.

لكن هذا العالم الذى يمر به المعلم وتلميذه فى رواية الغزالة عالم غريب، ملىء بالعجائب، فهما يجدان فى أول مدينة يدخلانها (أى مدينة اللذة والانبساط، مدينة القوادين والسماسرة) الشرطى يتعاون مع اللص فى قتل صاحب محل العطارة، لأن المعايير المتبعة فى هذه المدينة أن صاحب المحل ينبغى أن يقتل إذا لم يدفع للشرطى ما يريد، هذا جزء من الحقيقة، والشرطى صديق بل شريك للص، وأن من حق الحانوتى أن يأخذ سائر ما فى المتجر نظير قيامه بدفن جثة التاجر، وشعب هذه المدينة كما يقول لا يفرط فى حقه وبخاصة حق الرجل الجليل حاكم المدينة، فصورة هذا الرجل الجليل حاكم المدينة معلقة فى كل مكان، و تحت صورة من هذه الصور وفى مكان منعزل عن الحراس يجلس رجل على الرصيف تحت الصورة وقد خاط شفتيه بخيط ينز دما، ويعلق فى رقبته لوحة مكتوب عليها: (أحتج) قال المعلم لتلميذه عندما رأى هذا المنظر: صوت هذا الرجل يصم الآذان، لأن حقيقة الحال أفصح من حقيقة المقال.

وهكذا يتجول المعلم بصحبة تلميذه من مدينة إلى أخرى ومن مكان لآخر، وفى كل خطوة يتعلم التلميذ المزيد من المعرفة ويتكشف

له المزيد من الأسرار التى كان يجهلها، وفى الوقت نفسه يتكشف أمام القارئ المزيد من العالم الروائى، ويتضح له المزيد من جوانب الرؤية، فى طريق طويل يشبه الدائرة يبدأ بلقاء الغزالة وينتهى بها. طريق ممتد يقطعه التلميذ بصحبة معلمه ويسميه قاسم عليوة على لسان المعلم: طريق السالكين، يقول: "طريق السالكين محكوم بالشهوة والهوى ومحفوف بالمحو والسكر والانبساط".(ص٢٤)

هذه الرواية تمتاز بأنها تتبع منهجا خاصا فى التعبير عن الواقع، منهج يخالف مألوف الرواية الواقعية التقليدية ذات الأصول الأوربية، وتحاول تبنى واقعية جديدة، فكل الروايات الحديثة بكل اتجاهاتها فى الغرب أوفى الشرق تعمل على تصوير الواقع، وتتبنى شكلا ما من أشكال الواقعية، لأن الواقعية أحد محددات النوع الروائى نفسه، حسب المفهوم الحديث لهذا النوع، فليس هناك عمل قصصى يستحق لقب رواية لا يستهدف تصوير الواقع، فإذا لم تتحقق الواقعية سمى شيئا آخر، كأن يسمى قصة خيالية أو ملحمة أو سيرة أو قصة خيال علمى أو غير ذلك، لكنه لا يسمى " رواية " بحال من الأحوال، وذلك لافتقاده هذا الشروط المحدد للنوع وهو الواقعية.

لكن المشكلة تكمن فى تحديد مفهوم هذه الواقعية نفسه، وبالأحرى فى تعدد الإجابات المتعلقة بالسؤالين التاليين: ما هو الواقع؟ كيف يمكن تصويره؟

فهل الواقع هو ما يصدر من الناس فى مجتمع من المجتمعات من أفعال وأقوال وأفكار وسلوكيات وصراع وتطور فى الزمان أو تحول

فى المكان؟ وهو المسمى بالواقع المعيش، أم أن الواقع الحقيقى هو الوعى الإنسانى بهذا الذى يصدر من الناس فى هذا المجتمع، أى الواقع النفسى كما يتبدى فى وعى شخصية إنسانية أو عدد من الشخصيات؟ وفى الحالة الأولى: هل الواقعية تكمن فى تسجيل أو نقل الحركة التلقائية لهذا الواقع المعيش بكل ظواهره تسجيلا حرفيا دقيقا؟ ومن ثم تقاس درجة الواقعية فى الرواية بمدى الدقة فى تطابق الواقع الروائى مع تفاصيل هذا الواقع المعيش، وهذا ما يسمى بالواقعية التسجيلية. أم الواقعية هى تصوير الواقع وليس تسجيله؟ أم أن الواقعية الحقيقة هى التى تكتشف القوانين التاريخية للصراع الطبقى فى الواقع حسب الرؤية الماركسية؟ (الواقعية الاشتراكية)، أم تلك التى ترصد الحراك الاجتماعى حسب النظرية الاجتماعية للواقع عند دوركايم؟ (الواقعية الاجتماعية) أم تلك التى تكشف عن الجذور الحقيقية للتطورالبيولوجى لواقع الكائنات الحية ومنها الإنسان؟ (الواقعية الطبيعية) أم تلك التى تفضح النفاق الاجتماعى وتعرى عيوبه؟ (الواقعية النقدية).

وفى الحالة الثانية: هل الواقعية تكمن فى الكشف عن المخزون النفسى لمنطقة اللاشعور لدى الشخصيات حسب نظرية التحليل النفسى عند فرويد؟ (الواقعية السكولوجية)، أم أنها تكمن فى الكشف عن المخزون النفسى أو الفكرى لدى الكاتب نفسه أو لدى الراوى؟ (رواية تيار الوعى) (الرواية الوجودية) (الرواية الجديدة)... إلخ.

وفى كل الأحوال يبقى التساؤل قائما عن واقعية الأسلوب والتقنيات وغير ذلك.

أيا ما كان الأمر فإن أكثر هذه الاتجاهات المسماة بالواقعية كانت أسيرة للإطار العام لمفهوم الإنسان فى الفكر الأوربى الحديث، هذا المفهوم الذى آمن إيمانا مطلقا بالعلم التجريبى، ومن ثم أصبح الإنسان من خلاله مادة للنظر التجريبى الفيزيقى الذى يخضع للقوانين البيولوجية التى تنطبق على جميع الكائنات الحية أو للقوانين العلمية التى تشبهها، وأصبحت السمات الروحية التى كان يفخر بها الإنسان ويعدها خصيصة له ولبنى جنسه دون سائر الكائنات الحية نوعا من الوهم الميتافيزيقى، ولذلك فإن هذا الفكر يقطع الحبل الذى كان يصل الإنسان بالسماء، فالشرف والكرم والمروءة والتدين والأخلاق والشهامة والصدق والكذب والعدل والحب والعطف كل ذلك وغيره مما كان ينسب إلى إنسانية الإنسان أو إلى السماء أصبح مرتبطا بعلل مادية لها قوانينها الفيزيقية التجريبية، مثل التربية والتغذية والبيئة والجنس والمكونات البيولوجية والسيكولوجية، أى أن كل هذه مصالح شخصية وليس أخلاقا وشيما إنسانية فاضلة.

بالإضافة إلى ذلك فإن النظريات النقدية والبلاغية التى نشأت فى ظل هذا الجو المادى سارت فى هذا الاتجاه نفسه، إذ أدى النجاح الذى حققته الدراسات اللسانية فى علمنة الدراسات اللغوية وتحويل المناهج اللغوية إلى علم مقنن يشبه المناهج المتبعة فى العلوم الطبيعية، أدى هذا النجاح إلى استعارة هذه المناهج فى مجال البلاغة والنقد الأدبى، بل أدى إلى اقتحامها مجال النقد الأدبى اقتحاما، فى محاولة من النقاد لتحويل الدراسات الأدبية أيضا إلى علم مقنن، عن طريق استعارة هذه المناهج اللغوية، والسير فى

الطريق نفسه الذى سارت فيه اللسانيات، من ثم نشأ ما سمى بعلم النص، ولسانيات النص، والأسلوبيات، حتى المدارس التى حاولت استقلال الدراسات الأدبية بمناهجها الخاصة تحت راية أدبية الأدب أو شعرية الشعر- كما هو الشأن فى المدارس الشكلية والبنيوية - أو تلك التى استهدفت البحث عن المعانى التى يحملها النص - كما فى المدارس الهرميوطيقية ومدارس القارئ - أو عن تلك التى تبحث تشتت هذه المعانى وفقدان المركز- كما فى مدرسة التفكيك - كل هذه المدارس لم تخرج عن هذا الإطار الذى يحاول أيضا تحويل الدراسات الأدبية إلى علم مقنن يخضع للمنهجية الصارمة للعلم التجريبى الفيزيقى التى أفرزتها العقلية الغربية الحديثة.

لكن هناك مشكلة كبيرة واجهت هذا الاتجاه فى كلا المجالين الأدبى والنقدى، ففى مجال الأدب تمرد الإنسان على كل المحاولات التى حاولت وضعه فى قالب محدد، وخرق كل المحاولات التى حاولت صياغة أفعاله وسلوكياته فى قوانين علمية صارمة، لأنه كائن متقلب وليس مادة جامدة يمكن اكتشاف القوانين التى تحكمها، ومن ثم فإن كل التصورات التى أفرزتها الماركسية والوجودية ونظريات دوركايم وفرويد مجتمعة لا تصنع إنسانا ولا تستوعب كل جوانب ذلك الكائن اللغز المسمى بالإنسان، ولذلك فإن أكثر الأعمال الأدبية التى قيدت نفسها تقييدا صارما بهذه المذاهب لم تصور إلا جزءا من الإنسان وأهملت الجزء الآخر، أهملت الجانب المهم وهو الروح، الروح التى عزا إليها هيجل الفضل فى التطور البشرى، ولذلك نجد تولستوى يعيب الواقعية الأوربية لهذا السبب نفسه.

وفى مجال النقد الأدبى وجد أن فى النص الأدبى فائضا بعد كل محاولة لتحليله عن طريق واحد من المناهج التى وصفت بأنها علمية، فالنص – كما يقول سبتزر – يدخر لكل قارئ جديد شيئا جديدا، من ثم كان لا بد من العودة للذوق فى مجال النقد الأدبى، لأن النص منتج إنسانى يتحلى بما يتحلى به الإنسان من غموض وحيوية وتمرد على الأطر المسبقة، وكان لا بد من العودة للطرق الإشراقية فى البحث عن الحقيقة، لأن الحقيقة أشد نفورا وشرودا من الغزالة فى جوف الصحراء.

إزاء هذه المشكلة ظهرت اتجاهات جديدة تكسر حدة هذه المادية الميكانيكية فى الإبداع الأدبى، وذلك عن طريق العودة إلى التعبيرية التى تعتمد على الرؤية الإنسانية الروحانية للأشياء، الرؤية التى تصور الإنسان بكل ما فيه من جسد وروح، وكل ما يحلم به وما يحسه من أشواق لم يتوصل لها العلم التجريبى بعد، ظهرت هذه الاتجاهات أولا فى الفنون التشكيلية فى ألمانيا ثم فى إسبانيا، ثم ظهرت فى الأدب، ووجدت البيئة الصالحة لها فى أمريكا اللاتينية فيما أطلق عليه: "الواقعية السحرية " فكان هذا الاتجاه الجديد – وبخاصة فى مجال الرواية – تمردا على الواقعية الأوربية، وكسرا لقوانينها التى أفرزتها العقلية المادية التجريبية.

لكن الواقعية السحرية فى الرواية الأمريكية الجنوبية رغم أنها تخلصت من سطوة هذه المادية فإنها لم تستثمر إلا مظهرا واحدا من المظاهر الإنسانية المهملة، وهو عنصر الفانتازيا الخرافية، ذلك العنصر الذى نجده فى القصص الخيالية مثل ألف ليلة وليلة وفى

قصص الجن والسحرة والعوالم الخفية، وهو عنصر مهم فى إكساب الرواية مسحة إنسانية، لكنه لا يمثل إلا الجانب الضعيف فى الروح الإنسانية، لأنه يمثل الإنسان فى حالة شعوره بالضعف، فالإنسان عندما تضعف روحه ويحيط به اليأس من كل جانب وتضيق به الحياة يلجا إلى الخرافات وعوالم الجن والعفاريت وقصص السحرة، سواء أكان ذلك على المستوى الفردى أم على المستوى الجماعى.

لقد أفرز هذا الاتجاه روايات إنسانية رائعة على أيدى كتاب أمريكا اللاتينية، استطاعوا فيها أن يستغلوا المخزون الضخم الذى تزخر به الثقافات التقليدية للشعوب الأصلية لهذه القارة من أساطير وحكايات خيالية، بل استطاعوا أن يفيدوا من الرصيد الضخم من الأساطير والقصص الخيالية القديمة فى العالم القديم وبخاصة الف ليلة وليلة.

لكننا نجد فى النتاج الروائى العربى منذ نشأته ملمحا إنسانيا جديرا بالرصد والدراسة، ذلك أن الرواية العربية رغم أنها تأثرت الرواية الغربية منذ البداية وتابعت التأثر بها فى مراحلها المختلفة، ورغم حرص النقاد العرب على تقويمها حسب المعايير المستنبطة من الرواية الغربية، رغم ذلك لم تستطع التخلص من السمات الذوقية للحس الشرقى ذى الطابع الإنسانى، الحس الذى لا يتصور الإنسان بوصفه مجرد كائن بيولوجى يمكن اكتشاف القوانين الطبيعية التى تحكمه بطريقة معملية أو حسب نظرية خاصة، بل يمكن رؤيته بوصفه إنسانا مكونا من جسد وروح، إنسان يتحلى بالسمات الإنسانية الروحانية الباطنية، ليس تلك الروح السلبية الضعيفة التى

تهرب إلى عوالم السحروالجن والعفاريت والأقبية المظلمة والأعمال الخارقة، بل الروح الإيجابية القوية الخيرة التى تفعل الخير لأنه خير، وتشارك فى صنع الحياة، وتضحى بنفسها فى سبيل الضعفاء والمقهورين والمحتاجين والدفاع عن المبادئ النبيلة، وتعطف على الإنسان والحيوان بل على النبات، الإنسان الذى يحمل بين جنبيه قبسا من روح الأنبياء، وشعاعا من فطنة العارفين، والذى يسخر العلم للخير، والذى يصادق الطبيعة ولا يصارعها هذا الإنسان موجود فى الحياة المعيشة إلى جانب أناس آخرين يملكون مقادير مختلفة من الروح التى يملكها.

هذا النموذج الإنسانى نموذج متكامل، لأنه يصور الناس على حقيقتهم وليس كما تصورهم النظريات الأيديولوجية أو الاجتماعية أو النفسية كأنهم حائنات ناطقة ذات عقول ذكية، أو أشياء تحركهم مطامعهم وغرائزهم ومصالحهم فقط، وتصوغهم بيئاتهم الطبيعية كما تصوغ ألوان الطيور والزواحف فى الغابات، بحجة ذلك الشعار الذى أصبح عقيدة فى الثقافة الغربية، وهو خرافة الميتافيزيقا، نعم إن هناك جوانب ميتافيزيقية فى الإنسان، لكن لا يمكن اختبارها فى المعمل، أو إخضاعها للمعادلات الرياضية، هى فقط موجودة ويمكن رصدها فقط عن طريق الرؤى الفنية وعن طريق الحدس الفطرى الذى لا يمتلكه إلا المبدعون، هذه الجوانب الإنسانية يمكن أن تتجلى فى الرواية دون أن تفقد الرواية واقعيتها، وقد تجلت فعلا فى الروايات العربية وقد تمكن الأدباء من تصويرها والتعبير عنها بصور مختلفة.

فنجيب محفوظ مثلا استطاع إبراز الجانب الإنسانى من خلال اللغة الشعرية التى تتغلغل فى بواطن الشخصيات فتضىء فيها جوانب تلك الروح الإنسانى العميق، ومن خلال توظيف الأشكال الأسطورية والسردية فى التراث الإنسانى، وتتجلى عند يحى حقى من خلال الأسلوب الشاعرى الوجدانى المتلفع بأطياف من العامية الرقيقة، وعند يوسف إدريس من خلال القصد المباشر إلى كشف الأمراض الروحية التى تلحق بهذه الروح الإنسانية.

أما هذا العمل الروائى الذى نتصدى له اليوم -أى رواية الغزالة - فتتمثل فيه هذه الواقعية الإنسانية بدرجة كبيرة، بل يمكن أن يتخذ نموذجا جيدا لهذا النوع من الواقعية، ليس من حيث الصيغة التى اتخذها أو الأسلوب الذى استخدمه فكل روائى يمكنه أن يستخدم الصيغة التى تروق له والأسلوب الذى يناسبه، ولكن من حيث كثافة العنصر الإنسانى، ومن حيث الأساس الفنى الذى قام عليه، فالواقعية الإنسانية فى رواية الغزالة هى الأساس الذى قامت عليه أسسها الفنية وتقنياتها السردية.

معالم الواقعية الإنسانية فى الغزالة

قاسم عليوة هنا لا ينقل الواقع كما هو ولا يرسم صورة للواقع من خلال استخدام جزئيات منتزعة منه بعد إعادة صياغتها مرة أخرى، بل يستلهم الروح الإنسانية عن طريق استخدام صورمستقرة فى وجدان الناس فى البيئة العربية، وهى صورة العارف أو القطب أو شيخ الطريقة وهم المعروفون بـ"أهل الحقيقة"، صورة ليست واقعية

حسب المعايير التجريبية بالمفهوم العلمى، لأن المنطق التجريبى لا يقبل التصديق بالقصص التى تحكى عن رجال يمشون بأقدامهم على الماء، أو يركبون الأسود، أو يخاطبون الحيوانات البرية فى الصحراء، أو يعلمون الغيب.

هذه الصور وإن كانت غير واقعية بهذا المفهوم الفيزيقى فإنها واقعية وموجودة حسب المفهوم التعبيرى، لأنها موجودة فى التصور الإنسانى، فليست العبرة فى مجال التعبير الأدبى بالوجود المادى للأشياء فى الواقع، بل العبرة بوجود صورها فى العقل الجمعى، وبالإيحاءات التى تشع منها، فرب أشياء ليست موجودة فى الواقع ولا أصل لها فى الحقيقة لكنها تحظى بقدر من الحضور فى الوعى الجمعى لا تحظى به الأشياء الموجودة فعلا، هذه الأشياء يمكن أن تكون مادة للتعبير والتصوير، بل يمكن أن تكون موضوعا للفن السردى، لأنها تقع فى المنطقة الوسطى الفاصلة بين الخيال والواقع المعيش، وقد استخدم الشعرهذه المادة منذ القدم، ففى قول امرئ القيس" ومسنونة زرق كأنياب أغوال " طاقة إيحائية عارمة ناشئة من الخوف الناشئ من استدعاء الصورة المرعبة للغول فى التصور الجمعى للعقل العربى، واستخدم القرآن الكريم هذا المخزون أيضا فى قوله تعالى "طلعها كأنه رؤوس الشياطين " وقوله: " كالذى يتخبطه الشيطان من المس "

إن استخدام هذه الصور فى الأدب أو فى القرآن الكريم لا يعنى الإقرار بوجودها المادى أو الدعوة لتصديقها بل هى لمجرد استخدامها مادة للخطاب وللتصوير الفنى.

إن استخدام هذا المستوى النفسى من الواقع يخلص الرواية من ربقة الواقعية المادية المتصلبة بالوجود الفيزيقى للأشياء فى الطبيعة والمجتمع، ويجعل الوجود الإنسانى هو الأصل، ذلك أن الرواية الواقعية التقليدية تنظر إلى الإنسان على أنه مادة يمكن إخضاعها للرؤية العلمية وتنطبق عليها القوانين العلمية، فكل تصرف أو سلوك تمارسه الشخصية لا بد أن يكون مرتبطا بأسباب مادية، أما الرواية الواقعية الإنسانية فتنظر إلى المادة على أنها لا وجود لها ولا فائدة منها إلا من خلال وجودها فى الوعى الإنسانى، عندئذ فقط تصبح موجودة، وعندئذ أيضا يصبح وجودها مشبعا بالعواطف والمشاعر الإنسانية وبالرمز، وهكذا تصبح المادة تابعة للإنسان وليس الإنسان تابعا لها، يضفى الإنسان عليها سماته ولا يخضع هو لقوانينها، وهكذا يبدو هذا الاتجاه الذى يعمل على أنسنة العالم الطبيعى ليس مناقضا فقط للاتجاهات الروائية التقليدية بل يبدو مناقضا للرواية الجديدة المعروفة برواية الأشياء.

هذا الاتجاه يعيد العلاقة الودية مرة أخرى بين الإنسان والطبيعة، بعد أن انقطعت هذه العلاقة فترة من الزمن، ففى ظل الغرور العلمى الذى أصاب العقل الأوربى كان الروائى والعالم والفيلسوف العلمى ينظر إلى الطبيعة كما لو كانت عدوا ينبغى قهره والسيطرةعليه عن طريق اكتشاف القوانين التى تكبح جماحه، وقد تأثر الأدب بهذه النظرة، على النقيض من ذلك يتصالح الأدب الإنسانى مع الطبيعة، ويتخذها صديقا وفيا له يخاطبها كما يخاطب أخاه الإنسان ويعطف على كائناتها، ويبثها أشواقه وأحزانه، ويتخذ

منها مادة لاستعاراته التعبيرية ومجازاته وكناياته، ولذلك نجد الرواية تجعل الغزالة شخصية من شخصيات الرواية بل صديقة للمعلم أو مريدا من مريديه أو معلمة له، ومن ثم تسمى الرواية باسمها، بل يجعلها أذكى من الإنسان وأقوى من الحاكم نفسه لأنها هى الحقيقة، ونجد المعلم يجود بقطرات الماء التى تتوقف عليها حياته فى الصحراء لينقذ شجرة من الهلاك لأن الشجرة مثله لا لأنه يريد أن ينميها ليأكل ثمرتها.

من جانب آخر فإن الرواية هنا تستبدل الصراع - الذى هو أحد معالم الرواية التقليدية - بعلاقة السلام، بيان ذلك أن الرواية التقليدية تقوم على أن كل شخصية فيها تريد أن تحقق مصالحها الخاصة ومكاسبها الذاتية، ولما كان ذلك يتقاطع أو يتعارض مع مصالح الآخرين ينشأ صراع من نوع ما، سواء أكان صراعا فرديا يحتدم بين المصالح الذاتية المتعارضة، أم صراعا طبقيا أم غير ذلك، يستبدل قاسم عليوة هذا الصراع بتجسيم المشاهد المنفرة الناشئة من الخراب والتسلط والقهر والأنانية والظلم والحرب، حيث يبالغ الكاتب فى تجسيم البشاعة التى فعلتها يد الإنسان بأخيه الإنسان وبالطبيعة، فالمدن مليئة بمقابر الموتى وبالذباب والجيف والقذرة، والأجساد مشوهة، والحكام ظالمون، والقوانين جائرة، وهذا المسلك نفسه استخدمه تولستوى من قبل فى الحرب والسلام وفى قصصه عن سيباستيبول، حيث بالغ فى تجسيم بشاعة الحرب عن طريق تصوير الدماء وجثث البشر والخيول المتعفنة بهدف التنفير من الحروب، لكن قاسم عليوة لا يجعل الساحة كلها ظلاما بل يجعل

بينها قلبا مضيئا يشبه الشمعة بين دياجير الظلام هو قلب العارف الولى صاحب الخرقة وصاحب الغزالة، ووجود هذا الولى المصلح بين هذا العالم الكئيب يشكل فى ذاته مفارقة صارخة، لأنه يجمع بين الأضداد.

ومن جانب ثالث فإن العالم كله صيغ من زاوية إنسانية أى أصبح محكوما بقوانين الخبرة البشرية وليس بالمعايير المادية، فالزمان والمكان والأشياء تشبه الأزمنة والأمكنة والأشياء فى الأدب الصوفى، زمان ممتد بلا حدود فيزيقية وأماكن مصورة على أنها مجرد ساحة للخبرة ولا تحدد أية مواضع معروفة وكذلك الأشياء، فجميع الشخصيات الإنسانية والحيوانية وجميع الأماكن والبلاد فيها بلا أسماء، فالشخصيتان الرئيستان فيها تلميذ ومعلم، والشخصيات الثانوية يطلق عليها أوصافا بمثابة الألقاب مثل: قاطع طريق، والحاكم وآمر البوابة ومساعده والقاتل والمقتول والرجل الجليل ومدعى الطريقة وجامع الجواهر... إلخ.

كما أن قاسم عليوة عندما استخدم الإطار التقليدى لرحلات العارفين أو مناقب الأولياء وكرامات الصالحين لم يستخدمها فى البحث عن المجهول أى العلم الباطنى اللدنى كما هو الشأن فى القصص الدينية القديمة، بل– على النقيض من ذلك – استخدمها فى البحث عن المعلوم والظاهر الذى يعرفه كل الناس فى الواقع الاجتماعى والسياسى المعيش بكل مفاسده وعيوبه، وهذا ما جعل الرواية مليئة بالمفارقات الرمزية ذات الهجاء الاجتماعى والسياسى الصارخ، ومن ثم فالمعالجة الحقيقية لأحداث الرواية تضرب بجذورها

فى أعماق الواقع، فمدارج السالكين التى يعرج فيها التلميذ متتبعا خطوات معلمه ليست مدارج سالكين فى طريق التصوف بل فى طريق الحياة، أقصد الحياة الإنسانية، ولذلك فإن المعلم فى الرواية إنسان له جسد وله صبوات تستحق الإشباع مثلما تتطلب الروح، كما أن الخوارق التى يأتيها المعلم لا ينسبها للغيب، ولذلك يمكن القول بأن هذه الرواية وإن كانت لا تصور الواقع الحقيقى المعيش فإنها تصور حقيقة هذا الواقع وتصل إلى كشف خباياه.

لكن الأسلوب الذى اتبعه قاسم عليوة فى رصف الوحدات السردية الصغرى جعلها أشبه بفن الأرابيسك، من حيث تكرار الشكل السرى الواحد عشرات المرات بنفس الطريقة، على النحو التالى:

- موقف عجيب.
- سؤال من التلميذ للأستاذ.
- إجابة مفسرة تحتوى حكمة كأنها من جوامع الكلم.

وأحيانا يلحق بالجزء الأول بعض التصرفات التى تنم عن جهل التلميذ، أو يحيط الموقف كله بمزيد من الوصف، لكن الشكل يتكرر كما هو حتى بدت الرواية كأنها لوحة مكونة من منمنمات سردية تشبه شبابيك المساجد العتيقة فى القاهرة الفاطمية، ولذلك فإن الرواية تخلو من التشويق القائم على الحبكة؛ لأن الرواية تخلو منها، وتستبدل ذلك بشيئين، الأول لذة انكشاف المجهول، أو لذة التعرف على الحقيقة، والثانى، الإيقاع السردى.

بالإضافة إلى ذلك فإن الشخصيات فى الرواية لا تتطور، بل تولد

جاهزة منذ أول الرواية إلى آخرها، والسبب فى ذلك أن هذا النوع من الروايات لا يعتمد على تقنية الحكاية ولا على رسم الحياة أو تقليدها، بل على رسم لوحة فنية تعبيرية، ولذلك فإن العلاقة بين الدال والمدلول فيها ليست علاقة كنائية بل علاقة مجازية أقرب إلى علاقة اللوحة الفنية أو علاقة الصورة الشعرية مع ما تعبر عنه.

وقد عمق قاسم عليوة هذا الإحساس بتعبيرية الصورة المرسومة عن طريق لغته الشعرية التى طعمها بالعبارات التراثية الصوفية والكلمات المهجورة والألقاب القديمة، بل إنه منذ بداية الرواية ينبه إلى ذلك صراحة فى المقدمات الأربعة التى يصدر بها الرواية والتى يقول فى أولاها:

"رواية غير مألوف الروايات.. رواية ككل الروايات". ويقول فى الثانية: "إلى من يبحثون عما لا يجدون "ويقول فى الثالثة: "ولكم فى المجاز حياة " أما المقدمة الرابعة والأخيرة فيقول فيها: " لا تخف من العويص.. ولا تفر من الرمز".

هكذا كانت رواية الغزالة نموذجا للبحث عن شكل روائى جديد يعتمد على واقعية من نوع جديد يمكن تسميتها بالواقعية الإنسانية، واقعية تستمد جذورها من التراث الروحى الشرقى ذى الطابع الإنسانى.

تضخُّم الإحساس بالهوية الجنسية
فى القصة النسائية القصيرة

هدف هذه الدراسة الكشف عن حجم الإحساس بـ "الهوية الجنسية" فى القصة النسوية القصيرة فى الأدب العربى المعاصر، والمقصود بمصطلح الهوية الجنسية:" إحساس الذات النسوية المبدعة بالأنوثة، أى إلى أى حد ظهر إحساس المبدعة العربية بجنسها من خلال إبداعها القصصى القصير؟ وكيف؟

وقد قسمت الدراسات العلمية التى تناولت مدلول مصطلح "الإحساس بالهوية الجنسية" إلى ثلاثة أبعاد، البعد الأول الإحساس الذى يكمن لدى الفرد بأنه ذكر أو أنه أنثى، سواء أكان هو حقيقة ذكرا أم كان أنثى، البعد الثانى الميول الجنسية التى تعرف من خلال الميل إلى الشريك التزاوجى فى الواقع أو فى الخيال، البعد الثالث ويرتبط فعليا بالسلوكيات التى تظهر فيها الفروق الجنسية واضحة،

وكل هذه المظاهر يمكن رصدها وتحدد علاماتها فى السرد القصصى.

ويفترض هذا البحث أن هذا الإحساس يظهر بوضوح فى الإبداع القصصى القصير للمرأة العربية المعاصرة، وذلك لوجود شواهد وعلامات لا تخطئها العين تدل على وجود هذه الظاهرة ولما كان فن القصة القصيرة أقرب للشعر الغنائى الذى تظهر فيه الملامح الذاتية للمبدع فإنه كان بيئة صالحة لرصد هذا الإحساس، وكشف العوامل التى أدت إلى تضخمه، سواء أكانت عوامل ثقافية أو تربوية أو وسائل الإعلام التى ضخمت إحساس المرأة العربية بالظلم وبالغت فى إشعارها بالقهر، مما جعل أكثر الإبداع النسوى العربى هذه الأيام مشغولا بقضايا المرأة وحدها، وعدم مشاركتها فى الهموم المشتركة مع الرجال، وكأن الرجال نالوا حقوقهم السياسية والاجتماعية من دونها وتركوها وحيدة، أو كأن النساء وحدهن يعشن فى جزيرة مستقلة، فمن الطبيعى بل من المتوقع فى مثل هذه الأحوال أن تبرز ملامح الإحساس المفرط بهذه الهوية بشكل واضح سلبا أو إيجابا.

ولما كان الحكم على القصة النسوية العربية القصيرة يقتضى إجرائيا الإحاطة بكل ما كتبته المرأة العربية فى هذا المجال، وهو أمر عسير، وغير مجد لتفاوت الإنتاج من حيث الجودة، ولا يتسع له بحث واحد، من ثم وجب البحث عن وسيلة أخرى تحقق الهدف وتحدد مادة البحث وتحقق له موضوعية النتائج وصدقها، فإن الوسيلة المناسبة فى هذه الحالة هى الاختيار، أى انتقاء مجموعة من

القصص النسوية القصيرة ذات المستوى الفنى المقبول من ناحية ومن ناحية أخرى تمثل الإبداع القصصى القصير فى مختلف البيئات العربية، لكن حال دون قيامى بعملية الاختيار تلك أن النتائج التى سوف يسفر عنها بحث الهوية الجنسية فى هذه القصص المختارة ربما لن تكون راجعة إلى تمثيلها للقصة النسوية العربية القصيرة بقدر ما تمثل رؤيتى أنا للقصص النسوى، فاختيار الرجل قطعة من عقله كما يقال، ولذلك عمدت إلى مجموعة قصصية قصيرة مختارة سلفا بواسطة ناقدة عربية مشهود لها فى الأوساط النقدية العربية بالكفاءة، وهى الدكتورة يمنى العيد، ومن ثم يكون الإبداع نسويا ويكون الاختيار برؤية نسوية أيضا.

والمجموعة القصصية التى أعنيها هى التى أطلقت عليها اسم "القصة النسائية العربية " ونشرتها الصحف العربية فى كل أنحاء الوطن العربى فى مشروع "كتاب فى جريدة" ثم أعيد نشرها ضمن مشروع مكتبة الأسرة فى مصر سنة ١٩٩٩وقد اختارت يمنى العيد فى هذا الكتاب سبع عشرة قصة قصيرة هى: "عمة رفيق" لديزى الأمير من العراق، و"العزلة الموقوتة "لخناثة بنونة من المغرب، و"أصابعى "لعفاف عبد الله من العراق، و"جارة " للبانة بدر من فلسطين، و"تجليات حادث عابر" لسهير سلطى التل من الأردن، و"حديث حول الصمت" لنافلة ذهب من تونس، و"حكمة جدى التى ذهبت مثلا "لاعتدال رافع من سوريا، و"القمر" لفوزية رشيد من البحرين، و"النشيد" لسلمى مطر سيف من الإمارات، و"فى البدء كان السقوط" لنورة سعد من قطر، و"المقعد الساخن" لحنان الشيخ من

لبنان، و"تقرير السيدة راء" لرضوى عاشور من مصر، و"الأصلة" لرجاء العالم من السعودية، و"موال الشوق" لاعتدال عثمان من مصر، و"لا خبر..لا "لليلى العثمان من الكويت، و"الوسيط" لنادرة العويتى من ليبيا، و"نهاية متشابهة" لزهور ونيس من الجزائر.

وقد عالجت موضوع الهوية الجنسية فى هذه النصوص عن طريق طرح مجموعة من الأسئلة ذات المستويات المتعددة، بغية رصد نقاط الاتفاق أو التشابه، والتى من خلالها يظهر مقدار وكيفية الإحساس بالنسوية لدى هؤلاء الكاتبات، من هذه الأسئلة:

١- ما هوية الشخصية المحورية فى هذه القصص، هل هى أنثى أم رجل؟

٢- ماعلاقة الشخصية المحورية بالكاتب الضمنى المتخيل فى القصة،

٣- ما نوع الاهتمامات والهموم المطروحة خاصة بالمرأة أم أنها بلا هوية ؟

٤- ما درجة الحساسية التى تظهر فى تصرفات النساء تجاه الرجال فى القصص؟

٥- ما نوع الرؤية التى تحملها النساء للرجال فى القصة وما نوع الرؤية التى يحملها الرجال للنساء فيها؟

٦- ما مقدار الإطار المكانى الذى يتاح للمرأة التحرك فيه مقارنة بالرجل ؟

٧- كيف عبرت الكاتبات عن المشكلات التى تواجه المرأة فى القصة ؟

٨- ما نوع الأسلوب الذى تتبدى به الغرائز؟ هل له سمت أنثوى أم محايد.

فى ضوء هذه المحاور نجد أن القصة الأولى "عمة رفيق" للكاتبة العراقية ديزى الأمير تدور حول امرأة مناضلة تجتر أحزانها فى الغربة، ويكشف عنوان هذه القصة عن إحساس حاد بهامشية المرأة مقارنة بالرجل فالبطلة رغم أنها من الناحية الاجتماعية تتبوأ منزلة اجتماعية كبيرة (فهى عمة ومن ثم فإنها فى مقام الأب) ورغم أنها تقوم بدور بطولى ووطنى مهم مثل الرجال فإن اسمها لا يظهر، إنها تفقد اسمها، وتظل مجرد هامش بلا هوية بلا اسم، إنها مجرد مضاف أو ملحق بالرجل، أى رجل، حتى لو كان هذا الرجل طفلا، إنها تنسب لاسم من هو دونها، إنها حرمة فى ولاية طفل، أى ابن أخيها رفيق هى فقط (عمة رفيق) لا لشىء إلا لأنها امرأة وأنه رجل، مجرد رجل، نعم قد ينسب الرجل أحيانا لولدة فيقال أبو محمد، كما تنسب الأم لابنها أو ابنتها فيقال أم محمد - وأم خديجة، لكن لا يقال عم لفلان، نعم يقال فى بعض البيئات المحافظة: عمة فلان: وذلك لأن ذكر اسم المرأة أمام الغرباء فى هذه البيئات عيب.

الشخصية الرئيسية في القصة كما هو واضح من العنوان امرأة هى (عمة شفيق) والمكان الذى تنطلق منه الأحداث محدود ونوعى فهو مصحة فى مكان غربة، فى بلد غريب لا يتحدث أهله العربية، والزمان محدود ومتلاش، إنه وقت الغروب حيث بقايا شمس تتأهب للمغيب، والرؤية الخيالية التى تكشف الأجواء المحيطة بالشخصية الرئيسية سوداء، والعالم فى سكوت عميق، والبطلة مريضة تحتاج

إلى راحة جسم وراحة فكر وعلاج عاطفى، أى أن القاصة جعلت كل ما يحيط بالشخصية النسوية يعبر عما تشعر به من اغتراب وحزن وإقصاء.

كانت البطلة قد شاركت أخاها المجاهد (أبو رفيق) فى الكفاح الوطنى وكانت تلميذته ورفيقته فى الكفاح ومستشارته وكاتمة أسراره وقامت بكل ما يقوم به الأبطال من عظماء الرجال، وضحت بمثل ما يضحون به، ومع ذلك ظلت مجرد" أخت أخيها " فكل البطولات تنسب له لا لهما رغم دورها فى إنجازها، ورغم أنها ظلت وفيه للكفاح أكثر منه فلم تتزوج كما تزوج ولم تنجب كما أنجب ولم تتزين ولم تقف أمام المرآة كالنساء أو كما تفعل زوجة أخيها نفسه رغم كل ذلك لم ينسب المجد لها بل نسب إليه، لقد مارس هو حياته الشخصية بحرية كاملة، تزوج من رفيقة أخرى وأنجب ولدا سماه رفيق، والمكافأة الوحيدة التى حصلت عليها أنها فقط منحت لقب "عمة رفيق" ويتضاعف الإحساس بالقهر والظلم فى قلبها لأن المجتمع جازاها جزاء سنمار، فقد حرمها من أنوثتها الطبيعية ولم يمنحها شرف المساواه بالرجال، تقول: "ما معنى أن لا تنادى باسمها؟ أبعد كل هذا النضال ونكران الذات والتضحية لم تتوصل حتى أن تسمى باسمها ؟ أتراه شرفا أن لا تكون امرأة؟ فقط؟ لم هى أخت الرجال؟ ولم هى عمة طفل وليست.. وليست زوجة رجل؟"(ص١٦).

لقد أحست أنها لم تنذر نفسها للقضية الوطنية وإنما نذرت نفسها لأخيها، هذا هو مجمل التجربة التى يحتويها عالم السرد فى القصة،

تجربة فاشلة مريرة لامرأة خاب أملها، كانت تسعى كى تكون بطلة مثل أخيها لكن الحياة لم تمكنها من ذلك. لسبب واحد وهى أنها تنتمى إلى جنس الإناث، فالقارئ لهذه القصة يدرك بسهولة هذا الإحساس الحاد بالأنوثة، فالأزمة الرئيسية التى تعانيها البطلة تتمثل فى حرمانها من أن تتساوى مع أخيها، هذا التساوى أو عدم التساوى له مظهران الأول شكلى أو رمزى وهو عدم مناداتها باسمها مثلما ينادى أخوها وسائر الرجال، أما المظهر الثانى فهو حقيقى وواقعى ويتمثل فى حرمانها من ممارسة حقها بوصفها أنثى، حرمانها من الأنوثة ذاتها، فقد ضحت بالزواج وبإنجاب الأطفال ولم تحصل على شىء.

كما أن أشكال المقاومة التى تفخر البطلة بأدائها ذات طبيعة أنثوية وتتمثل فى مقاومة الطبيعة الأنثوية مثل الكف عن الثرثرة وكتمان الأسرار والحرمان من التزين والتأنق فى الملبس، والكف عن كثرة الزيارات.

والصراع الداخلى لجوهر القصة صراع أنثوى قائم على الغيرة من زوجة الأخ، والنظر إليها على أنها تخلت عن كفاحها ودخلت إلى الحياة من الباب الأسهل.

مجمل الإحساس الذى تكنزه القصة يكمن فى أن عمة رفيق شاركت فى تحرير وطنها عن طريق نضالها مع أخيها لكنها لم تستطع تحرير ذاتها، إنها تحس بأنها مقهورة ومظلومة لسبب واحد هو أنها أنثى.

إن القارئ لهذه القصة يشعر بأن فيها شكلا من أشكال الحسرة الداخلية لدى البطلة ينبع من أسفها على تخليها عن جمال أنوثتها

وعدم قبولها فى عالم الرجال، ومن ثم لم تصبح مثل الرجال ولم تستطع العودة لعالم النساء، فالكاتبة تقول عنها: "لا تدرى إلى أى من الجنسين تنتمى "(ص١٧) وتقول عنها: "أصابع يدها المعروقة تشبه أصابع الرجال"

فإذا انتقلنا إلى القصة الثانية التى بعنوان "العزلة الموقوتة " للكاتبة المغربية خناثة بنونة فإننا نجدها تدور حول المحور نفسه: فالشخصية الرئيسية فيها أيضا هى الأنثى المقهورة المريضة الغريبة المعزولة التى تخوض معركتها الخاسرة، فهى أيضا بلا اسم، وزيادة على ذلك بلا صوت مسموع، تصورها الكاتبة وهى " تقف أمام الزجاج وتنادى بما يشبه الهمس"على سعد (ص٢١)، وبالطبع فإن الزجاج لا يسمح للصوت المرتفع بالنفاذ، فما بالك لو كان النداء همسا ؟! كما أن الكاتبة تصورها محاصرة من الخارج بعوامل الطبيعة التى تمنعها من السفر أو من مغادرة المكان الذى تقبع فيه، ومحاصرة من الداخل بعوامل نفسية كثيرة، وهى تحاول التمرد، لكن كل معاركها فى سبيل حريتها خاسرة، لذلك لا ترى أن هناك حلا لكل هذه المشاكل إلا أن يحل الطوفان، لأن كل محاولاتها تبوء بالفشل ومع ذلك لا تكل من المحاولة، فهى مثل سيزيف فى الأسطورة القديمة، طول عمرها تحمل الأحجار إلى قمة الجبل ثم تتدحرج الأحجار مرة أخرى إلى القاع، وهكذا. .لا الأحجار تستقر فى قمة الجبل ولا سيزيف يكف عن إعادة المحاولة، تقول: " كان قد قال لها: وما العمل؟ وكانت هى قد خرجت مؤخرا من مرحلة الخطر حيث سمح الطبيب لها بالاختلاط والحديث والتحرك، ولم يكن

السؤال إلا فلتة لسان،فهو يدرى أنه بذلك السؤال إنما يجعل سيزيف يخسر جولاته الإضافية فى الذات وفى الميدان" (ص٢٢) ثم تقول: "شهقت ولم تجب، فبالأمس نزفت دمعا ودما، أدانت التفاصيل الصغيرة لليومى قبل المؤسسات والبنى والهياكل والأنظمة، أجرت مسحا للساحة العربية وعشقت الطوفان، قالت إن العالم يلغينا فيجب أن نحاوره بنفس لغته: الدمار، ثم حاولت تكوين خلية للإرهاب الأسود فالموت لا يلغيه غير الموت ثم سقطت قال الطبيب دون أمل: قد تنجو وحتى فى الغيبوبة كانت الطائرات تضرب فى أعماقها الخيام واللاجئين والهوية والخطوة البكر والتاريخ الجريح"(ص٢٢).

والمرأة التى بلا اسم فى هذه القصة مناضلة خاسرة مثل المرأة فى القصة السابقة، وهى شريكة فى النضال لصديقها الرفيق سعيد، فهما معا يناضلان من أجل أيديولوجيا مهزومة وكانا قد تحابا من أجل أن يبنيا العالم مع الآخرين بهندسة مغايرة تعيد توزيع اللقم والابتسام بين الناس بالتساوى لذلك عرفا السجون والأعمال السرية، ولكن تبين أن الوطن الذى يشبه حجر سيزيف الذى يحمله فوق ظهره "تقلصت أطرافه محيطيا وخليجيا ليصبح زنزانة محمولة فى الداخل "(ص٢٥) إن سعد (الرجل) حبيبها ورفيقها فى الكفاح هو المسئول أمامها عنها باعتبارها أنثى وباعتبارها الوطن، لكن سعد فى نهاية القصة " وضع يده على سترته المعلقة وأخذها ثم خرج"(ص٢٧) لقد تركها وسافر رغم أن صوتها قد بح من النداء عليه بما يشبه الهمس من وراء الزجاج.

وبالمثل فإننا نجد القصة الثالثة التى بعنوان أصابعى للكاتبة عفاف عبد الله تعبرعن الشكوى من عدم المساواة بطريقة رمزية

حادة، فالأصابع التى تستخدم لضرب المثل فى عدم التساوى الطبيعى – فيقال: أصابع يدك ليست متساوية – هذه الأصابع تنزف دما، وتجأر بالشكوى لصاحبهن، لكن لأنهن نساء فصاحبهن لا يعبأ بهن " فالنساء -كما تقول أقل قدرا من أن تترك نومك من أجلهن " (ص٣) وعند قراءة القصة تحس بأن هناك إحساسا مفرطا بعبء الجسد الأنثوى، تقول الراوية: "تمنيت يومها أن أتخلص من جسدى" (ص٣٣).

وفى القصة الرابعة التى بعنوان "جارة " للقاصة الفلسطينية لبانة بدر نجدها تدور أيضا حول أنا الأنثى، وهى هذه المرة تعانى الحصار والخوف، الخوف من الآخر ومن النفس فالمنزل الذى تسكنه ضيق والسرير الذى تنام عليه مصنوع من هياكل صناديق الأسلحة الفارغة، وهى تعانى العزلة والنبذ، والشباك الوحيد الذى يسمح بدخول الضوء إلى حجرتها محاصر بعيون ترقبه مما يضيق من مساحة حركتها داخل هذه الحجرة الوحيدة التى تعيش فيها، ولذلك بدأت تمارس تمارينها الرياضية فى الظلام، وفى النهاية تتحول المخاوف فى المحيط المكانى الذى تعيش فيه إلى أشباح.

وفى القصة الخامسة المسماة " تجليات حادث عابر" للقاصة الأردنية سهير سلطى التل تصور الكاتبة المرأة على أنها مقتولة فى غابة ولا يعرف قاتلها، والمقتولة الحقيقية هو أنا الأنثى أيضا، وأنا فيها هو الجسد الأنثوى الذى يعامل باعتباره شيئا من الأشياء الجميلة.

أما فى القصة السادسة " التى بعنوان حديث حول الصمت " للقاصة التونسية "نافلة ذهب" يكبت الرجل (الأب) أصوات النساء،

فيمنعهن من الكلام بصوت عال، ومن ثم فإن معاناة المرأة تنبع من مصدرين، الأول من النظام الأبوى الدكتاتورى الذكورى المسيطر سواء من الأب نفسه أم من الأخ الذكر الذى حل محل الأب عند اختفائه، والثانى من عدم القدرة على البوح.

وفى القصة السابعة "حكمة جدى" للقاصة السورية اعتدال رافع تعانى أنا الأنثى من القهر الذى يمارسه التراث الذكورى ويحط بثقله فوق رأسها، وأكبر إرث تعانيه المرأة وتنوء بحمله هو الخوف، الخوف من المجهول، أو الخوف من المغامرة حتى غدت المرأة تحت وطأة هذا الحمل مثل الحشرة المختبئة التى ترهب الضوء.

وفى القصة الثامنة " القمر " تنبع مشكلة أنا الأنثى من الحرمان، الحرمان من الالتصاق بالقمر المعشوق، المعادل الرمزى للمتعة المحرمة.

وفى القصة التاسعة " النشيد"تنبع المعاناة التى تقاسيها المرأة من سطوة الأعراف والتقاليد التى تجعل الرجل الأب أو الذكر حارسا يكبل حرية الأنثى، ومن ثم فإن العلاقة بين أنا الأنثى وجميع الذكور فى القصة تشبه علاقة السجين بالحارس أوالمقموع بالقامع.

القصة العاشرة "فى البدء كان السقوط"عبارة عن تصوير كابوسى مملوء بالمعاناة والخوف من الغرق ومن الخطيئة ومن استلاب الذات من خلال تجربة الولادة، فهى خلالها تائهة فى سفينة الحياة التى ضلت فى عرض المحيط، وهى ترتل أنينا واهيا وتنشد خلاصها وسط أمواج كالجبال.

أما القصة الحادية عشرة " المقعد الساخن" فهى تكشف الصورة الزائفة غير الحقيقية التى يرسمها الرجل للمرأة، صورة شبقية

جسدية مريضة. ومن ثم فإنه فى سلوكه معها لا يتعامل مع واقعها بل مع الصورة المشوهة التى رسمها خياله المريض لها.

والقصة الثانية عشرة "تقرير السيدة راء" فهى تصور معاناة العنوسة وآلام الانتظار.

وفى القصة الثالثة عشرة " الأصلة " تصور معاناة المرأة من منابع الفطرة الأولى، لأن الطبيعة التى تصل المرأة أسطوريا بالأصلة والشيطان والملائكة، إن مسئولية الحياة وتبعاتها أيضا حطت فوق رأس هذا الكائن الأنثوى الذى كان السبب فى غرس شجرة الحياة.

والقصة الرابعة عشرة تنبع فيها معاناة الأنثى من الإحساس بفقدان التعاطف والحنان الإنسانى.

وفى القصة الخامسة عشرة تنبع معاناة الأنثى من القهر وفقدان الحرية التى تمكنها من اختيار شريك حياتها.

وفى القصة السادسة عشرة معاناة الأنثى تتمثل فى الفقد، أقصد فقد الذات واليأس من القدرة على استعادة المفقود "اللؤلؤة المفقودة " ضاعت ولا أمل للأنثى فى عودتها ومن ثم فلا مفر أمامها من القلق والاغتراب والجلوس حزينة على شاطئ الذهول.

أما القصة السابعة عشرة فتتمثل معاناة الأنثى فيها فى رتابة الحياة، فالأنثى فيها تضيق بالوضع الراهن وتبحث عن مصير جديد، لأنها لا تطيق الحياة التقليدية الرتيبة التى قوامها الزواج المبكر والولادة، وتبحث عن الحياة الحقيقية التى يمارسها الرجال، والمتمثلة فى العمل والعلم والثقافة.

هكذا نرى أن هناك تضخما واضحا فى الإحساس بالهوية

الجنسية فى معظم هذه القصص، فكل الشخصيات الرئيسية فيها من النساء، والمرأة فيها تبدو مقهورة ومحاصرة، والمساحة التى تتحرك فيها ضيقة ومحدودة والجو حولها مظلم، وجميع الهموم والمشكلات والاهتمامات المطروحة هى مشكلات واهتمامات نسوية جلبها عليها فقط كونها أنثى، كما أن معظم هذه القصص يعبر تعبيرا واضحا أو خفيا عن التبرم من هذه الهوية النسوية، بالإضافة إلى أن أساليب العرض وتفاعل الأحداث والحلول التى تطرحها الآلام التى تعرضها تصور بطريقة تختزل كل العالم فى المشكلات الأنثوية.

الأمثولة بين الشعر والسرد

الأمثولة – لغة – ما يتمثل به من أقوال أو أفعال، ومادتها اللغوية (م ث ل) تدور حول معنى المشابهة، ومن هذه المادة اشتقت صيغ كثيرة مثل " المَثُل " و"المثِل"و "التمثيل" و"التمثال" و"التمثيلية".

والمقصود بالأمثولة هنا أنها لوحة تصويرية سردية مصاغة شعرا أو نثرا على هيئة قصة، لا يراد منها الإيهام بأن أحداثها قد وقعت بالفعل– مع عدم وجود ما يمنع من وقوعها – إذ المراد منها فقط هو تشخيص حقيقة من حقائق الحياة بطريقة محسوسة موحية وجميلة، أو وصف حالة وصفا نفسيا مؤثرا وهذا ما يفرق بينها وبين الخبرالذى يراد منه مجرد الإعلام عن حدوث مجموعة من الوقائع التى حدثت فى الماضى، وهو أيضا ما يفرق بينها وبين الحكاية التى يراد منها مجرد سرد مجموعة من الوقائع المتخيلة عبر خيط من الزمان بهدف إشباع شهوة التطلع لمعرفة المجهول أو غير المألوف،

بل المراد أنها صورة فنية وصفية تصور مشهدا متحركا، يتكرر فى الحياة المعيشة، وله مغزى فلسفى عميق، فهى نوع من الحكمة المشخصة أو الممثلة. فى هذه الأمثولة عنصر حكائى لأنها تحتوى أحداثا وشخصيات وحركة عبر الزمان، وفيها عناصر الصورة الشعرية المتحركة التى تعتمد على التشكيل والمجاز، وفى الوقت نفسه تشبه الأسطورة أو الخرافة فى الدراما الإغريقية، هى إذن تجمع بين السرد والشعر والمأساة والأسطورة.

هى قالب فنى قديم وجد فى الشعر الجاهلى بكثرة لذلك كان القدماء يطلقون على الشعر الذى ترد فيه وصف "نمط الأعراب"(٧٩) لكن البلاغيين والنقاد القدماء لم يهتموا بها الاهتمام اللائق بها، بل عدوها مرة داخلة فى التشبية والتمثل ومرة أخرى عدوها من معانى الشعر، وهذا دأبهم فى التعامل مع الصيغ الفنية المواربة أو المهجنة التى تجمع بين أكثر من قالب، فهم مثلا لم يصنفوا الشكل الفنى المبتكر الذى استخدمه أبو العلاء المعرى فى رسالة الغفران، والذى يصهر فيه المجاز ويولد منه قالبا سرديا، وذلك عندما يصور الكلام الطيب شجرا باسق الأغصان فى قول الله تعالى " إليه يصعد الكلم الطيب "وكل شجرة من هذه الأشجار تأخذ مابين السماء والأرض، والولدان المخلدون فى ظلال تلك الشجر قيام وقعود، ثم يبنى من هذا المجاز الوارد فى الأية قصة سردية. الأمثولة إذن شكل تعبيرى هجين يجمع بين البناء السردى والصورة الشعرية والبناء الدرامى.

ولكى أبين الفارق بين هذا النوع الذى أسميه الأمثولة وبين الوسائط الشعرية الأخرى كالحكاية والصورة، أسوق إليك هذا

النموذج وهو عبارة عن مقطع من قصيدة منسوبة لامرئ القيس وقيل لإبراهيم بن بشير الأنصاري[80] يصور فيها الشاعر الصراع الدائر بين إرادة الموت وإرادة الحياة، هو صراع أبدي يتمثل في مظاهر متعددة في الطبيعة، لكن الشاعر يلتقط له وجها واحدا من وجوهه أو يكتشف هذا الوجه، ثم يجعله مقابلا للحالة الشعورية الحقيقية التي يعيشها هو في الحاضر، فالمعركة التي يخوضها الإنسان ضد خصمه في ميدان القتال ليست إلا أمثولة واقعية للصراع بين هذين الخصمين العنيدين: إرادة الموت للخصم لكي تتحقق الحياة للذات، وإرادة الحياة للنفس عن طريق الحرص على موت الخصم، وكل من الفارسين المتناحرين يملك مقومات الإرادتين معا غير أن هناك قوة أكبر من الأخرى، ومن ثم يطبق القانون الطبيعي الدائم وهو البقاء للأقوى، هذا الصراع الدائم بين القوى يتكرر بين القوى والأقوى منه كل يوم في الطبيعة،وكل مظاهره التي نراها في الحياة تعود منبع واحد عميق، يرصد الشاعر حالة واحدة من هذه الحالات، حيث يرسم صورة لصقعاء (أي لعقاب بيضاء) تقف على مرقبة (أي على مكان عال) ثم يظهر لها فريسة، هذه الفريسة ليست إلا كائنا مفترسا آخر، لكنه أضعف من العقاب، إن الفريسة هذه المرة هي الذئب نفسه، أبصرت العقاب شخص الذئب وهي تقف في مكانها العالي لا يحجبها عنه سوى الشناخيب (أي رؤس الجبال العالية) وفي لحظة خاطفة تهوي العقاب على الذئب وتنقض عليه انقضاضا عنيفا، يدفعها الانحدار إلى أسفل ويصوبها دفع الريح تصويبا حادا

كالسهم المصوب إلى هدفه (إن الشقاء على الأشقين مصبوب) فهى فى اندفاعها نحوه تشبه اندفاع الدلو المملوء بالماء إلى قاع البئر عندما ينقطع الحبل من عروته فجأة، هكذا تهوى العقاب على الذئب كالبرق فى إصرار وعناد فتدركه وتناله بمخالبها لكنه كان أكثر إصرارا على التشبث بالحياة فيحاول الاختباء فى فرجات الصخور بسرعة، وبعد محاولات مستميتة منها على صيده ومحاولات مستميتة منه على النجاة، هزل الذئب وتمرغ أنفه وامتلأ شدقاه بالتراب واستغاث بشقوق الأرض كى تحميه من الموت وتعبت العقاب من المطاردة ولم يكن بينه وبين الموت إلا مقدار أنملة، وظل الذئب مختبئا ينتظر قدوم الليل ليتمكن من الهرب، هكذا الإنسان فى صراعه الأبدى بين إرادة الموت وإرادة الحياة، فهو الصائد والفريسة فى وقت واحد،عقاب وذئب يقول امرؤ القيس أو إبراهيم بن بشيرمشخصا هذا الصراع الأبدى[٨١]:

كَأَنَّهَا حِينَ فَاضَ الماءُ واحتَفَلَت[٨٢]
صَقعاءُ[٨٣] لاح لها بالسَّرحَة[٨٤] الذِّيب
فأَبصرَت شَخصَهُ من رأسِ مَرقَبَة[٨٥]
ودُونَ موقعِها منه شَنَاخِيبُ[٨٦]
صُبَّت عليه وما تَنصَبُّ من أَمَمٍ[٨٧]
إنَّ الشَّقاءَ على الأَشقَينِ مصبوبُ
كالدَّلوِ بُتَّت[٨٨] عُرَاهَا وهي مثقلةٌ
وخانها وَذَمٌ[٨٩] منها وتَكريبُ[٩٠]

وَيلـمَّـسها من هـواءِ الجـوِّ طـالـبـةً

ولا كـهـذا الـذى فى الأرضِ مـطـلـوبُ

كـالـبرقِ والـريح شـدًّا مـنـهـمـا عـجـبًا

مـا فى اجـتـهـادٍ من الإسـراعِ تـغـبـيبُ

فـأدركـتـهُ فـنَـالـتهُ مـخـالـبُـهـا

فـانسـلَّ من تحـتِـهـا والدَّف[٩١] مـنـقـوبُ

يـلـوذ بـالـصـخـر مـنـهـا بـعـدمـا فـترت

مـنـهـا ومـنه عـلى الـعـقـب الـشَّآبـيبُ[٩٢]

ثم اسـتـغـاثَ بـدحلٍ[٩٣] وهـى تـعـفِـره[٩٤]

وبـالـلـسـان وبـالـشـدقـين تـتـريبُ

مـا أخـطـأته الـمـنـايـا قـيس[٩٥] أُنمـلـةٍ

ولا تحـرز إلا وهـو مـكـروب

فـظل مـنـحـجـرًا مـنـهـا يـراقـبُـهـا

ويـرقب الـعـيشَ إن الـعـيشَ مـحـبـوب

إنها لحظة تجلٍ شاعرية تجاوزت رؤية الشاعر فيها شكل الحدث لتكشف النقاب عن المعنى الإنسانى الخالد.

ومن النماذج الجميلة لفن الأمثولة فى الشعر الجاهلى تلك اللوحة التى رسمها لبيد بن ربيعة فى معلقته فى معرض وصفه لناقته، فهو يرسم لنا صورة بقرة وحشية "مسبوعة" أى فجعها السبع بافتراس ولدها عندما غفلت عنه وانساقت وراء القطيع من بقر الوحش ترعى مثلهن خلف الفحل فتذكرت ولدها فجأة فأسرعت مذعورة تطلبه.

ضيعت هذه البقرة ولدها فأكلته السباع وهى تدور هنا وهناك

تتشممه وتحدث اصواتا كأنها تناديه لكن صوتها لا يتجاوز المكان الذى تدور فيه، وفى الوقت نفسه يكون وليدها أشلاء ممزقة فى التراب تتجاذبها السباع، كل ذلك بسبب احظة الغفلة التى انتهزتها السباع، وهذا قدرها المحتوم " فالمنايا لا تطيش سهامها "، باتت البقرة حزينة طول الليل ترتعش من البرد والرياح وتحاول الاحتماء من المطر بالخول فى جوف الأشجار الملتفة الأغصان فى ليلة مظلمة مطيرة تمتلئ السماء فيها بالسحب.

لكن لون البقرة الأبيض لا يخفيها عن الأعين، فهى تبدو مضيئة فى الظلام وبخاصة بعدما أسفر الصباح، على هذا النحو استمرت البقرة ملهوفة تتردد وتدور فى المكان سبعة أيام كاملة تبحث ليلا ونهارا عن وليدها من غير جدوى، وفى النهاية أصابها اليأس والحزن وامتلأ ضرعها باللبن، ومع ذلك فإن ابن آدم لم يتركها فى حالها، فقد فزعت فزعا شديدا عندما سمعت صوته لأنه أشد خطرا عليها من السباع المتوحشة، ولم تدر كيف تقى نفسها وظنت أن كل فرجة فى جسمها يمكن أن تكون مصدرا للخطر، فانكمشت مذعورة لا تعرف منجاها ومهلكها، وانهالت عليها السهام من كل جانب، لكنها لقوتها وسرعة حركتها مرقت من السهام، فلما يئس الرماة من اصطيادها أطلقوا عليها كلابهم المدربة، لكنها استدارت ناحية الكلاب وهجمت عليها بقرونها التى تشبه الرماح فى حدتها، ولما أحست البقرة بالموت يتردد بينها وبين خصومها أنشبت قرونها فى بطون الكلاب وتفجرت الدماء هنا وهناك وتحول المكان إلى مجزرة.

يقول لبيد:(٩٦)

أَفَتِلْكَ أَمْ وَحْشِيَّةٌ مَسْبُوعَةٌ[٩٧]

خذلت وهاديةُ[٩٨] الصِّوَارِ[٩٩] قِوامُها[١٠٠]

خَنساءُ[١٠١] ضيَّعت الفَرِيرَ[١٠٢] فلم يَرِمْ[١٠٣]

عُرضُ[١٠٤] الشَّقائق[١٠٥] طَوفُها وبُغامُها[١٠٦]

لِمُعَفَّرٍ[١٠٧] قَهْدٍ[١٠٨] تَنَازَعَ[١٠٩] شِلْوَهُ[١١٠]

غُبْسٌ[١١١] كَوَاسِبُ[١١٢] لا يُمَنُّ[١١٣] طَعَامُهَا

صَادَفْنَ مِنْهَا غِرَّةً[١١٤] فَأَصَبْنَهَا

إِنَّ المَنَايَا[١١٥] لا تَطِيشُ سِهَامُها

بَاتَتْ وأَسْبَلَ[١١٦] وَاكِفٌ[١١٧] من دِيمَةٍ[١١٨]

يُرْوِي الخَمَائِلَ[١١٩] دائمًا تَسْجَامُهَا[١٢٠]

يَعْلُو طَرِيقَةَ مَتْنِهَا[١٢١] مُتَوَاتِرٌ[١٢٢]

في لَيْلَةٍ كَفَرَ[١٢٣] النُّجُومَ غَمَامُهَا

تَجْتَافُ[١٢٤] أَصْلاً قَالِصًا[١٢٥] مُتَنَبِّذًا[١٢٦]

بِعُجُوبِ[١٢٧] أَنْقَاءٍ[١٢٨] يَمِيلُ هَيَامُهَا[١٢٩]

وتُضِيءُ في وجه الظلام مُنِيرَةً

كَجُمَانَةِ البَحْرِيِّ[١٣٠] سُلَّ نِظَامُهَا

حَتَّى إِذَا انْحَسَرَ الظَّلَامُ وأَسْفَرَتْ

بَكَرَتْ تزل على الثَّرَى أَزْلَامُهَا[١٣١]

عَلِهَتْ[١٣٢] تَرَدَّدُ في نِهَاءٍ[١٣٣] صُعَائِدٍ[١٣٤]

سَبْعًا تُؤَامًا[١٣٥] كَامِلًا أَيَّامُهَا

حتَّى إذا يَئِسَتْ وأَسْحَقَ[١٣٦] حَالِقٌ[١٣٧]

لم يُبْلِهِ إِرْضَاعُهَا وفِطَامُهَا

وتَـوَجَّسَتْ رِزَّ(١٣٨) الأنيس فَراعَهَا(١٣٩)
عَنْ ظَهْرِ غَيْبٍ(١٤٠) والأنيسُ(١٤١) سَقَامُهَا(١٤٢)

فَغَدَتْ كلا الفَرْجَيْنِ(١٤٣) تَحْسِبُ أَنَّهُ
مَوْلَى المَخَافَةِ(١٤٤) خَلْفُهَا وأَمَامُهَا

حتَّى إذا يَئِسَ الرُّمَاةُ وَأَرْسَلُوا
غُضْفًا(١٤٥) دَوَاجِنَ(١٤٦) قَافلاً(١٤٧) أَعْصَامُها(١٤٨)

فَلَحِقْنَ واعْتَكَرَتْ(١٤٩) لهَا مَدرِيَّةٌ(١٥٠)
كالسَّمْهَرِيَّةِ(١٥١) حَدُّهَا وَتَمَامُهَا

لِتَذُودَهُنَّ(١٥٢) وأَيْقَنَتْ إنْ لَمْ تَذُدْ
أنْ قَدْ أَحَمَّ(١٥٣) من الحُتُوف(١٥٤) حِمَامُهَا(١٥٥)

فَتَقَصَّدَتْ(١٥٦) منها كَسَابِ(١٥٧) فَضُرِّجَتْ
بِدَمٍ وَغُودِرَ في المَكَرِّ(١٥٨) سُخَامُهَا(١٥٩)

هكذا نجد أن الأمثولة تختلف عن القصة الشعرية التى نجدها فى شعرالغزل الصريح عند امرئ القيس فى معلقته أو عند عمر بن أبى ربيعة فى مغامراته العاطفية أو عند أبى نواس فى خمرياته وطردياته، أو تلك التى نجدها عند الشعراء الصعاليك والتى يصورون فيها مغامراتهم كما هو الشأن فى قصة تابط شرا التى يدعى فيها أنه قتل الغول، ذلك لأن هذه القصص لا تشخص حقيقة كونية أو حكمة عميقة، وإنما تصور تجربة خاصة وحادثة فردية للشاعر،كما أنها تختلف عن اللوحات الشعرية مثل لوحة الذباب عند عنترة، لأن الأمثولة مثل الأسطورة أو الخرافة فى التراجيديا الإغريقية تكشف حقيقة إنسانية عامة وعميقة ومجردة وفى الوقت

نفسه تشخصها فى صورة مدركة بالحواس، فهى تجلى المعنوى والمجرد فى صورة محسوسة وأحيانا يصرح الشاعر بهذا المغزى المجرد فى عبارة موجزة قبل الأمثولة أو بعدها، مثل قول امرئ القيس عقب الأمثولة السابقة: " ويرقب العيش إن العيش محبوب" وقول لبيد " إن المنايا لا تطيش سهامها " وقول أبى ذؤيب: " والدهر لا يبقى على حدثانه".

ومن الملاحظ أن الشاعر الجاهلى لا يفرد الأمثولة بقصيدة مستقلة أو مقطوعة منفردة، بل يجعلها جزءا من القصيدة كما هو الشأن فى النموذجين السابقين، لكنه قد يعدد الأماثيل الدالة على مغزى واحد فى القصيدة الواحدة، بحيث تبدو القصيدة كأنها سلسلة من الحلقات الأمثولية التى تشخص معنى واحدا أو حقيقة واحدة من خلال تجليه فى عدد من الصور، من ناحية أخرى نلا حظ ارتباط الأمثولة بالمصائر العامة التى لا تفرق بين الإنسان والحيوان وجميع الكائنات، فهى تصور المشكلات الكبرى للحياة مثل القدر والموت وحب البقاء، ومن ثم نجد أكثر شخصياتها من الحيوانات، وإذا جاء الإنسان فيها فإنما يساق باعتباره واحدا من عالم الكائنات الحية لا باعتباره عالما مستقلا، أى أنها تشخص وحدة الوجود.

ولعل أوضح نموذج للنمط الذى تتعدد فيه الأماثيل ويأتى فيه الإنسان بوصفه واحدا من الكائنات الحية يسرى عليه القانون نفسه الذى يسرى عليها ماورد فى بكائية أبى ذؤيب الهذلى فى رثائه لبنية الخمسة الذين ماتوا معا، فهو فى مطلع القصيدة يشكو مابه من ألم

وحزن ويتجلد أمام الشامتين، ثم ينظر إلى حقيقة الحياة حوله فيرى أن ما حل به ليس بدعا وإنما هى سنة الحياة حيث الصراع الأبدى بين الأحياء والدهر، وفى كل جولة من جولات هذا الصراع ينتصر الدهر لا محالة، وهذا ما يدفع للصبر والسلوان.

يصدر الأمثولة الأولى بعبارة محورية يقول فيها: "والدهر لا يبقى على حدثانه" ثم يصور حمارا وحشيا جميلا مخطط الألوان بين الأبيض والأسود، مزهوا بشبابه ينهق هنا وهناك ويمد رقبته مختالا كأنه عبد من عبيد آل أبى ربيعة عاقية وشبعا وخيلاء، هذا الحمار العفى يمرح ويأكل من النباتات الطويلة ثم ينطلق فتتبعه الحمر الوحشية إلى أماكن مملوءة بالمياه والقيعان فيشربن ويرتوين ثم ينطلقن إلى قمم الجبال حيث الأشجار الملتفة وبينما هن فى لهو ولعب وفرح بالحياة إذ برمح الصياد يسدد فى قلب الحمار الوحشى سهمه فيخر الحمار صريعا والدماء تشخب من عروقه. يقول:(١٦٠)

والدَّهْرُ لا يَبْقَى على حَدَثَانه (١٦١)
جَوْنُ السَّرَاة(١٦٢) لَهُ جَدَائِدُ(١٦٣) أَرْبَعُ
صَخِبُ(١٦٤) الشَّوارِبِ(١٦٥) لا يَزَالُ كَأَنَّهُ
عَبْدٌ لآلِ أبِى رَبِيعَةَ مُسْبَعُ(١٦٦)
أَكَلَ الجَمِيمَ(١٦٧) وطَاوَعَتْهُ سَمْحَجٌ(١٦٨)
مِثْلُ القَنَاةِ وأزعلته(١٦٩) الأمْرُعُ(١٧٠)
بِقَرارِ قِيعَانٍ(١٧١) سَقَاهَا وابِلٌ
واهٍ فَأَثْجَمَ(١٧٢) بُرْهَةً(١٧٣) لا يُقْلِعُ(١٧٤)

فَلَبِثْنَ حِينًا يَعْتَلِجْنَ[175] بِرَوضَةٍ
فَيَجِدُّ حِينًا فى العِلاجِ ويَشْمَعُ[176]
حتى إذا جَزَرَتْ[177] مياهُ رُزُونَةٍ[178]
وبأى حينِ مُلاوةٍ[179] تَتَقَطَّعُ
ذَكَرَ الورودَ بها وشَاقَى[180] أمره
شؤمٌ وأَقْبَلَ حَيْنُهُ[181] يَتَتَبَّعُ[182]
فافتنَّهنَّ[183] من السَّوَاءِ[184] وماؤه
بَثْرٌ[185] وعَانَدَهُ[186] طريقٌ مَهْيَعُ[187]

وما إن يفرغ الشاعر من الأمثولة الأولى حتى يشرع فى حبك خيوط أمثولة ثانية، ويصدرها أيضا بالعبارة نفسها: " والدهر لا يبقى على حدثانه" ثم يحكى قصة ثور وحشى قوى عنيد، يستعصى دائما على كلاب الصيد، لما يتحلى به من شجاعة وقرون صلبة وبصر حاد وحذر شديد، يختبئ ليلا بأشجار الأرطى حذرا، ويعرض جسمه للشمس نهارا، هذا الثور تلمحه كلاب الصيد فتهجم عليه، فيردها على أعقابها بقرنيه، ثم تتكاثر عليه فيهرب حتى يكاد يفوتها، لكنها تلاحقه فينزوى إلى ركن فى الجبل، فتتبعه وتحاصره فى مكان لا منفذ له ثم يدافعها باستماته لكن مخالب الكلاب تنشب فى جسده ويعاجله الصياد صاحب الكلاب بسهم ينفذ إلى قلبه فيخر صريعا.

والدَّهْرُ لا يَبْقَى على حَدَثَانه
شَبَبٌ[188] أَفَزَّتْهُ[189] الكلابُ مُرَوَّعُ
شَعَفَ[190] الكلابُ الضارياتُ[191] فؤادَه
فإذا يرى الصُّبْحَ المُصَدَّقَ[192] يَفْزَعُ

وَيَعُوذُ[١٩٣] بالأَرْطَى[١٩٤] إذا ما شَفَّهُ[١٩٥]

قَطْرٌ[١٩٦] وَرَاحَتُهُ[١٩٧] بَلِيلٌ[١٩٨] زَعْزَعُ[١٩٩]

يَرْمِي بِعَيْنَيْهِ الغُيُوبَ[٢٠٠] وَطَرْفُهُ

مُغْضٍ[٢٠١] يُصَدِّقُ طَرْفُهُ ما يَسْمَعُ[٢٠٢]

فَغَدَا يُشَرِّقُ مَتْنَهُ[٢٠٣] فَبَدَا لَهُ

أُولَى سَوَابِقِهَا[٢٠٤] قَرِيبًا تُوزَعُ[٢٠٥]

فاهْتَاجَ مِنْ فَزَعٍ وَسَدَّ فُرُوجَهُ[٢٠٦]

غُبْرٌ[٢٠٧] ضَوَارٍ[٢٠٨] وَافِيَانِ وأَجْدَعُ[٢٠٩]

يَنْهَشْنَهُ[٢١٠] وَيَذُبُّهُنَّ[٢١١] وَيَحْتَمِي[٢١٢]

عَبْلَ الشَّوَى(٢١٣) بِالطَّرَّتَيْنِ[٢١٤] مُوَلَّعُ[٢١٥]

فَنَحَا لَهَا(٢١٦) بِمُذَلَّقَيْنِ(٢١٧) كَأَنَّمَا

بِهِمَا مِن النَّضْحِ[٢١٨] المجدح[٢١٩] أَيْدَعُ[٢٢٠]

فكأَنَّ سَفُّودَيْنِ[٢٢١] لَمَّا يُقْتَرَا[٢٢٢]

عَجِلَا لَهُ[٢٢٣] بِشِوَاءِ شَرْبٍ[٢٢٤] يُنْزَعُ[٢٢٥]

فَصَرَعْنَهُ[٢٢٦] تَحْتَ الغُبَارِ وَجَنْبُهُ

مُتَتَرِّبٌ ولِكُلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ

حَتَّى إذَا ارتَدَّتْ[٢٢٧] وَأَقْصَدَ[٢٢٨] عُصْبَةً

مِنْهَا وَقَامَ شَرِيدُهَا[٢٢٩] يَتَضَرَّعُ[٢٣٠]

فَبَدَا لَهُ رَبُّ الكِلَابِ[٢٣١] بِكَفِّهِ

بِيضٌ[٢٣٢] رِهَافٌ[٢٣٣] رِيشُهُنَّ مُقَزَّعُ[٢٣٤]

فَرَمَى لِيُنْقِذَ فَرَّهَا[٢٣٥] فَهَوَى لَهُ[٢٣٦]

سَهْمٌ فَأَنْفَذَ طُرَّتَيْهِ[٢٣٧] المِنْزَعُ[٢٣٨]

فَكَبَا[٢٣٩] كَمَا يَكْبُو فَنِيقٌ[٢٤٠] تَارِزُ[٢٤١]
بِالخَبْتِ[٢٤٢] إِلَّا أَنَّهُ هُوَ أَبْرَعُ[٢٤٣]

ويصدر الأمثولة الثالثة بالعبارة نفسها التى يقول فيها: "والدهر لا يبقى على حدثانه" ثم يحكى قصة فارس شجاع يلبس درع الحديد يمتطى صهوة جواده القوى الأصيل، ويخوض غمار الحرب فى شجاعة منطلقا نحو خصمه الفارس العدو الذى لا يقل عنه شجاعة وقوة وحرصا على النصر ويشتد سعير الحرب بين البطلين المغوارين، ويطول الصراع بين البطلين وفى النهاية يتبادلان طعنتين نافذتين ويخران معا صريعين، هذه هى حقيقة الحياة ونهايتها.

يقول:

والدَّهْرُ لا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ
مُسْتَشْعِرٌ[٢٤٤] حَلَقَ الحَدِيدِ مُقَنَّعُ[٢٤٥]

حَمِيَتْ[٢٤٦] عَلَيهِ الدِّرْعُ حَتَّى وجْهُهُ
مِن حَرِّهَا يَوْمَ الكَرِيهَةِ أَسْفَعُ[٢٤٧]

تَعْدُو[٢٤٨] بِهِ خَوْصَاءُ[٢٤٩] يَفْصِمُ[٢٥٠] جَرْيُهَا
حِلَقَ الرِّحَالَةِ[٢٥١] فَهِيَ رِخْوٌ تَمْزَعُ[٢٥٢]

قَصَرَ الصَّبُوحَ[٢٥٣] لَهَا فَشَرَّجَ[٢٥٤] لَحْمَهَا
بِالنَّيِّ[٢٥٥] فَهِيَ تَثُوخُ[٢٥٦] فِيهَا الإِصْبَعُ

مُتَفَلِّقٌ[٢٥٧] أَنْسَاؤهَا[٢٥٨] عن قَانِئٍ[٢٥٩]
كَالقُرْطِ صَاوٍ[٢٦٠] غُبْرُهُ[٢٦١] لا يُرْضَعُ

تَأْبَى بِدِرَّتِهَا[٢٦٢] إذا مَا اسْتُكْرِهَتْ
إلا الحَمِيمَ[٢٦٣] فَإِنَّهُ يَتَبَضَّعُ[٢٦٤]

بَيْنَا تَعَنُّقِه[٢٦٥] الكُمَاةَ[٢٦٦] ورَوْغِه[٢٦٧]
يوماً أُتِيحَ لَهُ[٢٦٨] جَرِيءٌ سَلْفَعُ[٢٦٩]
يَعْدو به[٢٧٠] نَهِشُ[٢٧١] المُشَاشِ[٢٧٢] كَأَنَّهُ
صَدَعٌ[٢٧٣] سَلِيمٌ رَجْعُهُ[٢٧٤] لا يَظْلَعُ[٢٧٥]
فَتَنَادَيَا وَتَوَاقَفَتْ خَيْلَاهُمَا
وكِلَاهُمَا بَطَلُ اللقاء مُخَدَّعُ[٢٧٦]
مُتَحَامِيَيْنِ المَجْدَ[٢٧٧] كلُّ وَاثِقٌ
بِبَلَائه واليومُ يومٌ أَشْنَعُ[٢٧٨]
وَعَلَيْهِمَا مَسْرُودَتَانِ [٢٧٩] قَضَاهُمَا[٢٨٠]
داودُ أو صَنَعُ[٢٨١] السَّوَابِغِ[٢٨٢] تُبَّعُ[٢٨٣]
وكِلَاهُمَا فى كَفِّهِ يَزَنِيَّةٌ[٢٨٤]
فيها سِنَانٌ كالمَنَارَةِ أَصْلَعُ[٢٨٥]
وكلاهما مُتَوَشِّحٌ[٢٨٦] ذا رَوْنَقٍ[٢٨٧]
عَضْبًا[٢٨٨] إذا مسَّ الضَّرِيبَةَ[٢٨٩] يَقْطَعُ
فَتَخَالَسَا[٢٩٠] نَفْسَيْهِمَا بِنَوَافِذٍ[٢٩١]
كَنَوَافِذِ العُبُطِ[٢٩٢] التى لا تُرْقَعُ

ومن الملاحظ هنا أن البناء فى كل أمثولة يتخذ الشكل الدرامى المثلث، المكون من مقدمة ثم أزمة ثم يأتى الحل المأساوى، والمأساة هنا كما فى الدراما مفاجئة، رغم أنها معروفة للمتلقى مسبقا . فشكل الأمثولة من هذه الناحية يشبه بناء المأساة الإغريقية، ومن الملاحظ أيضا أن تكرار الأمثولة ثلاث مرات فى قصيدة أبى ذؤيب بالإضافة إلى حالة الشاعر نفسه والتى تعد الأمثولة الرابعة يساوى الجهات

الأربعة المحيطة بالإنسان، مما يوحى بحتمية النتيجة المترتبة على الصراع مع الدهر.

هذه الصيغة التصويرية السردية التى نسميها الأمثولة لم يتوقف استخدامها على العصر الجاهبى، بل استخدمها شعراء فى العصر العباسى، ومن نماذج ذلك هذا المقطع الشعرى الذى يرويه ابن المعتز لعبد الملك بن عبد الرحيم الحارثى فى رثاء أخيه، حيث يقول:[٢٩٣]

فَمَا أُمّ خِشْفٍ[٢٩٤] أَوْدَعَتْهُ قَرَارَةً[٢٩٥]
من الأرضِ وانْسَاحَتْ لِتَرْعَى وتَرْجِعَا

خَلِيسٍ[٢٩٦] كَلَوْن الأَيْهَقَانِ[٢٩٧] ابن ليلةٍ
أَمَرَّ قُوَاهُ[٢٩٨] أن يَنُوءَ[٢٩٩] فيَرْكَعَا

ويهتزُّ فى المَمْشَى القريبِ كأنَّه
قَضيبٌ من البَانِ التَوى فَتَرَعْرَعَا[٣٠٠]

فظلَّتْ بِمُسْتَنِّ الصَّبَا[٣٠١] من أمَامه
تَبَاغَمُ[٣٠٢] فى المَرْعَى إليْهِ لِيَسْمَعَا

إذا أَغْفَلَتْ نَادَتْ وإن نَابَ[٣٠٣] نبأةٌ[٣٠٤]
على سَمْعها تَذْكُرْ طَلَاهَا[٣٠٥] فتُرْبِعَا[٣٠٦]

فَخَالَفَها عَارِى النَّوَاهق[٣٠٧] شَاسِبٌ[٣٠٨]
أخو قَفْرَةٍ أَضْحَى وأَمْسَى مُجَوَّعَا

فَأُنْهِلَ منه بعد عَلٍّ[٣٠٩] ولم يَدَعْ
لِمُلْتَمسٍ إلا شَرِيحًا مذعذعا[٣١٠]

فَجَاءَ بِرَيَّاهُ نَسيمٌ من الصَّبَا
صَبَاحًا ودرٌّ[٣١١] جرّ ثَكْلًا فأوجَعَا

فالشاعر هنا يصور ألمه وحزنه على فقد أخيه بصورة ظبية ولدت مولودا، فوضعته فى مكان فيه عشب وانساحت ترعى لتعود إليه وترضعه، وهو ضعيف جدا لا يكاد يقف على رجليه لأنه ولد منذ ليلة واحدة، فهو يتمايل عندما يقف ويركع من الضعف، وهى شديدة الخوف عليه، تحدث له همهمة ليسمع صوتها ويهدأ، وإذا غفلت عنه لحظة أطلقت صوتها منادية عليه، وإن سمعت همسا فزعت إليه مسرعة، وفى لحظة خاطفة مرق ذئب جائع بجانبها مروق السهم فاختطف ابنها فلم تنتبه إلا والخشف لم يبق منه إلا شريحا ممذعا، ثم هبت عليها نسائم باردة كالتى تهب صباح كل يوم وامتلأ ضرعها باللبن لكن قلبها كان أكثر امتلاء بالحزن..

هذا الشكل الفنى يعد نموذجا تعبيريا إنسانيا عاما يجسم أزمة الإنسان فى صراعه فى الحياة أو مع الدهر - كما سماه أبو ذؤيب - وليس شرطا أن يكون هذا الشكل مقصورا على تصوير الإحساس بهزيمة الإنسان أمام الموت فقط كما فى هذه النماذج، بل قد يأتى ليجسم أزمات أخرى فى الحياة، مثل عجز الإنسان عن الوصول إلى الحقيقة رغم سعيه الدائم للحصول عليها، ومثل أشواق الإنسان الدائمة للوصول إلى الكمال ثم عجزه الدائم أيضا عن الوصول إلى ذلك.

والمغزى الذى تشخصه الأمثولة ويكشف به المتحدث حقيقة من حقائق الحياة لا يأتى عاريا من الشحنات الانفعالية، بل تحمل الأمثولة فى كل حالة من نماذجها حزمة من الانفعالات المؤثرة، ولذلك استخدمها القرآن الكريم فى كثير من مواطن الحكمة والإرشاد،

واستخدمها الرسول صلى الله عليه وسلم فى أحاديثه، واستخدمها الدعاة والوعاظ.

وإذا كان العمود الفقرى للأمثولة هو ذلك التركيب الحكائى الذى يشبه القصة، فإن هذا الهيكل لا يقوم وحده بأداء الدلالة، بل هناك المهارة فى تجسيم المشاهد ووصف الحركات النفسية للشخصيات، ولذلك فإن الأمثولة الواحدة قد يتناولها أكثر من شاعر فيصنع كل واحد منهم نصا مغايرا وفريدا ومتميزا عن النصوص الأخرى، فليست الخرافة الحكائية أى الهيكل العظمى للأمثولة هى التى تصنع الفن، بل يكمن الفن فى طريقة تشكيلها وطريقة عرضها، وما يكسى به هذا الهيكل العظمى من لحم وشحم وجلد.

وإذا تجاوزنا الفترة الزمانية الطويلة بين الأنماط التى تحدثنا عنها فى شعر أبى ذؤيب ولبيد والحارثى وبين العصر الحاضر، وما حدث فى هذا الشكل الفنى من تطور وتنوع خلال هذه الفترة، ونظرنا إلى الأدب العربى فى العصر الحاضر فإننا نلاحظ أن هذا القالب ظهر مرة أخرى بأشكال بديعه حيث استخدمه كل من صلاح عبد الصبور ونجيب محفوظ، الأول فى قصيدة أطلق عليها اسم "الخروج" والثانى فى روايته " رحلة ابن فطومة "

أما قصيدة الخروج وهى فى ديوان (أحلام الفارس القديم)

فيرسم فيها صلاح عبد الصبور ثلاث لوحات، من خلال خمسة مقاطع شعرية، اللوحة الأولى تمثل ما ألقاه وراء ظهره ولا يريد العودة إليه أبدا وتحتوى هذه اللوحة على:

١- ما أسماه حينا (مدينتى) وحينا آخر (موطنى القديم).

٢- أثقال عيشه الأليم.

٣- سره الذى دفنه تحت باب مدينته.

يقول[٣١٢]:

أخرج من مدينتى، من موطنى القديم

مطرحا أثقال عيشى الأليم

فيها، وتحت الثوب قد حملت سرى

دفنته ببابها، ثم اشتملت بالسماء والنجوم

أنسل تحت بابها بليل

لا آمن الدليل، حتى لو تشابهت علىّ طلعة الصحراء

وظهرها الكتوم

أما اللوحة الثانية، فتصورالواقع الأليم حيث الحيرة والندم وتشابه الطريق ولا دليل، ولا صاحب، حيث انطفأت مصابح السماء، وطارت فى فضائها سوانح الألم، وحل بأرضها العذاب ويجسمه السقم فهو فيها كاليتيم.

يقول:

أخرج كاليتيم

لم أتخير واحدا من الصحاب

لكى يفدينى بنفسه، فكل ما أريد قتل نفسى الثقيلة

ولم أغادر فى الفراش صاحبى يضلل الطلاب

فليس من يطلبنى سوى " أنا" القديم

حجارة أكون لو نظرت للوراء

حجارة أصبح أو رجوم

سوخى إذن فى الرمل، سيقان الندم

لا تتبعينى نحو مهجرى، نشدتك الجحيم

وانطفئى مصابح السماء

كى لا ترى سوانح الألم

ثيابى السوداء

تحجرى كقلبك الخبىء ياصحراء

ولتنسنى آلام رحلتك

تذكار ما اطحت من آلام

حتى يشف جسمى السقيم

إن عذاب رحلتى طهارتى

والموت فى الصحراء بعثى المقيم

وأخيرا تأتى اللوحة الثالثة أمامه لا خلفه فهى تمثل المدينة المنيرة مدينة الصحو والضوء والحياة الأبدية، والشمس فى هذه المدينة لا تفارق الظهيرة مدينة تشرب ضوءا وتمج ضوءا، لكن هذه المدينة ربما تكون وهم واهم تقطعت به السبل مجرد أمل لن يتحقق، لأن الإنسان أعجز من ذلك بكثير.

يقول:

لو مت عشت ما أشاء فى المدينة المنيرة

مدينة الصحو الذى يزخر بالأضواء

والشمس لا تفارق الظهيرة

أواه، يا مدينتى المنيرة

مدينة الرؤى التى تشرب ضوءا

هل أنت وهم واهم تقطعت به السبل
أم أنت حق؟
أم أنت حق؟

يرسم صلاح عبد الصبور هذه الرحلة التى تبدأ من موطنه القديم وتفشل فى الوصول إلى مدينة النورفى خمس دفقات شعرية، يستدعى فيها المخزون الثقافى للرحلات المشابهة، ففى العنوان والمقطع الأول يستدعى صورة خروج موسى وقومه من القهر، وفى المقطع الثانى يستدعى صورة خروج النبى محمد صلى الله عليه وسلم من مكة، وفى المقطع الثالث يستدعى صورة سدوم وعمورة وخروج نبى الله لوط من القرية التى كانت تفعل الخبائث، وفى المقطع الرابع يرسم لنفسه صورة التائه الضال فى صحراء المهاك، وأخيرا يرسم الصورة التى يتخيلها للمدينة التى يتطلع للوصول إليها مدينة النور.

لقد شخص صلاح عبد الصبور أزمة الإنسان المتمثلة فى عدم رضاه عن واقعه وتطلعه الدائم إلى عالم مثالى فى حكم المستحيل، وبدلا من أن يلتقط صورة لهذه الحقيقة من عالم الطبيعة - كما كان يفعل الشاعر الجاهلى - لجأ صلاح عبد الصبور إلى الحياة الإنسانية، إلى ذاته هو فكشف النقاب عن منازعها وصورها كأنها أسطورة تشع بالدلالات فى كل اتجاه.

والجديد فى أمثولة صلاح عبد الصبور:

١- أنه جعلها بضمير المتكلم، أى أننا نرى فيها طغيان الملمح الذاتى وتصوير المأساة الإنسانية من خلال مأساة الفرد.

٢- أنها نص منفتح يحتمل تأويلات غير محدودة، بخلاف الأماثيل القديمة التى كانت تستهدف العبرة والسلوى، أى أنها تخلصت من السمة الوعظية المباشرة.

٣- أنها خلق لنموذج إنسانى جديد وليس اكتشافا لأشكال فى الطبيعة.

لكنها لم تخرج عن حيز هذا القالب الأسطورى المجازى الذى رأيناه عند امرئ القيس ولبيد وأبى ذؤيب والحارثى.

فإذا انتقلنا إلى مجال آخر هو مجال الرواية فإننا نجد نجيب محفوظ يستخدم هذا القالب فى رواية أولاد حارتنا ورواية الحرافيش ورواية " ابن فطومة " وغيرها.

ففى رواية أولاد حارتنا يشخص المعركة الأبدية بين الخير والشر من خلال توظيف قصة الخلق الواردة فى الكتب المقدسة وفى الأساطير الشعبية، ويبنى منها أمثولة تكشف عن أن الخير والشر لا تنتهى معركتهما إلا بانتهاء الحياة وأن الإنسان كائن من سلالة من الأخيار والأشرار، وكذلك الحال مع الحرافيش غير أنه الحرافيش يوظف العناصر الملحمية فى التراث الشعبى أما فى رحلة ابن فطومة فيتناص مع قالب قصصى قديم هو قالب الرحلة، وبخاصة رحلة ابن بطوطة، ثم ينشئ على شاكلته رحلة ذات طابع شعرى خيالى يصنع منه أمثولة، هذه الرحلة الأمثولة مكونة من سبع مراحل، ويجعل للرواية بطلا يسميه " قنديل" ليتناص دلاليا مع مصباح ديوجين فى الأسطورة اليونانية.

يخرج قنديل من (الوطن) طلبا للحكمة وهربا من الزيف والضلال فى وطنه القديم، تاركا وراء ظهره مدينته المليئة بالإثم

والفساد، متمنيا أن يصل إلى دار الجبل دار السعادة التى طالما تاقت نفسه ونفوس الصالحين للوصول إليها دار والخير والحقيقة والعدل المطلق، وفى طريقه إلى هذه الدار ينتقل إلى دار المشرق فيجدها مختلفة عن وطنه كل الاختلاف، لكنها لا تخلو من الضلال بل ربما وجدها أضل من وطنه، فيتركها إلى دار الحيرة فلا يجدها أفضل منها حالا، فينتقل منها إلى دار الحلبة ومنها إلى دار الأمان وأخيرا يصل إلى دار الغروب ثم إلى مدينة الصحو التى تعود به من حيث بدأ لأنها عبارة عن سراب

ويطلق نجيب محفوظ على هذه المراحل اسم "محطات الروح الحائر" والرواية على وجه الإجمال مثلما هو الشأن فى قصيدة الخروج تصور حيرة الإنسان وسعيه الدائم للكمال ثم خيبة أمله، فكل الأعراف والقوانين والشرائع، رغم اختلافها تتفق فى أنها جميعا غارقة فى الظلم والتخبط والجهل، سواء أكانت فى دار المشرق، أم فى دار المغرب أم فى دار الحيرة، لأن كل شىء هنا وهناك يصنع باسم الله، الخير والشر، الفسوق والإحسان، وسوف يظل الإنسان دائما يتطلع إلى الكمال والحق والعدل المطلق ولن يصل أبدا لما يريد.

والذى يميز الرواية/ الأمثولة عن غيرها من الروايات المعتادة هو نوع العلاقة بين العالم الروائى المتخيل والواقع المعيش، ففى الروايات المعتادة تعتمد هذه العلاقة على الواقعية، أى على الإيهام بحدوث الأفعال والأخلاق ووجود الشخصيات المصورة فى الحياة المعيشة أو ادعاء حدوثها، أى أنها سليلة الخبر وحفيدة التاريخ أما

هـهنا فى الرواية/ الأمثولة فالعلاقة بينهما تعتمد على المجاز، كما هو الشأن فى الصورة الشعرية، أى إمكان حدوثها، ولذلك نرى العوالم المتخيلة لا تصور من أجل حضورها ذاته، وإن كان فيها ظلال من الواقع المعيش، بل من أجل مغزاها والحكمة العليا المستنبطة منها، ليست مجرد أداة بلاغية من أدوات التعبيرا عن الحكمة كما كان يعتقد القدماء، بل تفكير حسى بها، فالمبدعون لهذا النوع من الفن حكماء أو فلاسفة لكنهم لا يفكرون بطريقة ذهنية تجريدية بل بطريقة حسية تشخيصية وشعورية.

إن هذا التشابه بين قصيدة صلاح عبد الصبور ورواية نجيب محفوظ وغيرهما من النماذج التى وظفت الأمثولة لا يعنى أن قصيدة صلاح عبد الصبور تحولت رواية أو أن رواية نجيب محفوظ تحولت قصيدة، أو أنهما معا أخذا من الشعر الجاهلى، بل يدل على أن أدوات الفن وأهدافه متقاربة وأنها سلالات مثل سلالات البشر والحيوان والنبات، وأن الشكل الفنى الواحدة يمكن أن تستخدم فى أكثر من نوع أدبى ويتلون وأنه يتطور، لكن يظل له خصوصيته وهذا مجال خصب لم يرصده تاريخ الأدب.

ليست إذن مجرد تيمة شعرية، أو استعارة تمثيلية بل هى قالب فنى مرن متطور يصور حقائق الحياة فيمزج بين الواقع والخيال، فتبدو الصورة المتخيلة كأنها واقع، ويبدو الواقع كأنه خيال أو مجاز أو أسطورة، سواء أكان ذلك فى مجال الشعر أم فى مجال الرواية، بل إن المبدع الحقيقى – كما أرى – هو الذى ينجح فى تحويل الواقع إلى أمثولة، وذلك عن طريق رؤية هذا الواقع بمنظور خاص ومن

زاوية معينة، ويزداد نجاحه تألقا كلما ازداد بعدا عن الربط التلقائى بين الأمثولة ومدلولها الذهنى المحدد، وشق بها مجاهل الاحتمالات الضبابية المنفتحة على عوالم غير متناهية من التأويلات.

لغة الصورة

مفهوم الصورة

يرتبط مفهوم الصورة في العرف العام بالإدراك البصرى لهياكل الأشياء، فالذى يتبادر إلى الذهن عندما ننطق بكلمة "صورة" إنما هو الهيكل الخارجى المادى الظاهر، كالشكل واللون والحجم، فيقال مثلا هذه صورة شجرة إذا أردنا منظرا مكونا من ساق وفروع وأغصان وأوراق لونها أخضر، وهذه صورة إنسان إذا لمحنا منظرا لكائن له رأس ورقبة وصدر وذراعان ورجلان، واستقر هذا المفهوم عن الصورة حتى غدا أشبه بالمسلمة التى لا يحتاج إثباتها إلى برهان، حتى بدا من البدهى أن يقال: لا يعقل أن تكون هناك صورة غير مدركة إدراكا بصريا، حتى لو رسمت بواسطة عناصر أخرى غير مرئية بالعين المجردة، مثل الصورة الذهنية التى ترتسم فى المخيلة نتيجة التأمل أوتلك التى تتصور نتيجة لسماع الأصوات المنبعثة من

حفل أو التى تحدث عند انبعاث الروائح أو لمس المجسمات، إذ يظل الإدراك البصرى هو الأساس لكل صورة.

لكن ارتباط مصطلح "الصورة" بمصطلح "الإدراك البصرى" يثير عددا من الأسئلة، بل عددا من المشكلات، من قبيل السؤال عن موطن الصورة وعلاقتها بالشيء المصور، هل صورة الشيء جزء منه؟ وبالتالى يمكن دراستها باعتبارها مكونا ماديا من مكوناته؟ أم أنها ناشئة فى مخيلة المتلقى فقط؟ وماذا لو رسم فنان أو شاعر صورة لهذا الشيء؟ ففى هذه الحالة أين توجد الصورة هل فى الواقع المادى؟ أم فى الخطوط الخطوط والألوان الموجودة فى اللوحة أم أن هذه الخطوط والألون مجرد مثيرات لانبعاث الصورة فى مخيلة المتلقى؟.

قد يقال إن السيميائيين (أى علماء الدلالة) قد أثاروا هذه القضية منذ زمن ليس بالقريب، عندما تجدثوا عن الدال والمدلول والمرجع، وأن ما سوف يقال بعدهم لا يعدو كونه معادا من قولهم، لكن الأمر هـهنا أكثر تعقيدا، فكلمة (شجرة) هى الدال عند السيميائيين، ومفهوم الشجرة فى ذهن المتلقى هو المدلول، أما الشجرة الحقيقية الموجودة فى الطبيعة فهى المرجع، وينطبق هذا عندهم على كل كلمة وكل جملة.

وهذا أمر جيد لكن المشكلة تتعقد عندما لا يكون الدال مجرد كلمة، بل يكون صورة مذبذبة بين ما هو مرسوم فى اللوحة وما ينطبع فى مخيلة من ينظر إليها، ويزداد الأمر تعقيدا عندما لا يكون المرجع شيئا ماديا كالشجرة مثلا بل يكون أيضا صورة مذبذبة بين

الواقع والمتخيل، عندئذ يتحول ما أطلق عليه السيميائيون مصطلح (المدلول) إلى (دال) ومن ثم أصبحت العلاقة بين الدال والمدلول علاقة نسبية متذبذبة تفتح المجال لعدد لا يحصى من التخيلات والدلالات، وهذا هو سر الجمال فى الفن.

فإذا ما رسمت الصورة بوسيلة أخرى غير الألوان والخطوط بل عن طريق نظام سيميائى آخر ربما يكون أكثر تعقيدا مثل اللغة فإن الأمر يزداد غموضا وتشعبا، عندئذ تتداخل الأنظمة وتتراسل إشاراتها ويصبح هناك طبقات متعددة من الدوال التى تقذف بدلالاتها فى كل اتجاه.

كل هذه الأسئلة فجرها ارتباط مفهوم الصورة بالإدراك البصرى.

تاريخ المفهوم

أولا: فى الفكر اليونانى

نشأ مفهوم الصورة أولا فى الفكر اليونانى من الاعتقاد الذى كان سائدا بأن المادة الأولية التى خلقت منها كل الأشياء فى العالم - سواء أكانت بشرا أم حيوانا أم جمادا - إنما هى واحدة فى جوهرها (أقصد الهيولى أو الجزء الذى لا يتجزأ) وأن اختلاف أشكال الصور فقط هو الذى يفرق بين كائن وآخر، أو بين شخص وشخص آخر.

ثانيا: فى التراث العربى

وقد انتقل هذا المفهوم اليونانى للصورة إلى الثقافة العربية فى صورتين أوعلى مرحلتين:

المرحلة الأولى: عندما حاول الجاحظ تطبيق هذه الفكرة فى مجال

االأدب والفن، فقد رأى أن التفاوت بين المصنوعات الفنية لا يعود إلى اختلاف المواد الأولية التى تصنع منها، بل إلى الصورة التى تتشكل بها، فقيمة الخاتم الجميل عنده لا تنبع من نفاسة المادة التى صنع منها، سواء أكان من الحديد أم من الذهب (لأن غلو ثمن الذهب ورخص الحديد شيء آخر لا علاقة له بالجمال أو القيمة الفنية) بل تنبع القيمة الحقيقية للخاتم من براعة النقش وحسن التصوير، فقد يكون هناك خاتم بألف وخاتم آخر بدرهم وهما مصنوعان من مادة واحدة. ولهذا فإن الجاحظ يرى أن الصورة هى جوهر الشعر، سواء أكانت صورة تخييلية أم صورة أسلوبية، فالشعر الحقيقى عنده "ضرب من النسج وجنس من التصوير".

المرحلة الثانية: جاءت على يدى قدامة بن جعفر فى كتابه نقد الشعر، عندما حاول تطبيق الفكر النقدى اليونانى على الشعر العربى بصورة صريحة،إذ ذهب إلى أن الشعر صناعة مثل سائر الصناعات، أى أنه مثل النجارة والحدادة وغيرهما إلا أن مادته التى يصنع منها هى المعانى، فإذا كانت مادة النجارة هى الخشب ومادة الحدادة الحديد، فإن المادة التى يصنع منها الشاعرقصائده هى المعانى، يقول قدامة: " المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة" ولما الشاعر ككل صانع يرغب فى تجويد صناعته ويحاول أن يصل بها إلى غاية الكمال فإن جهده هذا يتوجه إلى تجويد الصورة، ومن الجدير بالذكر أن مصطلح "المعنى" الذى أشار إليه قدامة واستخدمه كل من ابن جنى وعبد القاهر الجرجانى من بعده لا يقصد منه الدلالات العقلانية المجردة، بل يقصد ما كان

الجاحظ يطلق عليه مصطلح اللفظ، أى التشكيلات الحسية التى تجسم الدلالات، وقد تطور مفهوم المعنى بعد قدامة حتى غدا عند ابن جنى والقاضى الجرجانى وعبد القاهر الجرجانى وغيرهم مرادفا لمفهوم الصورة.

وقد أثار مفهوم الصورة على هذا النحو جدلا واسعا فى الثقافة العربية القديمة فى القرنين الرابع والخامس الهجريين بل كان سببا فى مشكلات كثيرة هى:

أن علماء الإعجاز حاولوا استخدام هذه الأفكار والمفاهيم الوافدة من الفكر اليونانى فى شرح أسرارالإعجاز القرآنى فجمعوا بين المفهوم الإغريقى للصورة الذى استقر فى البيئة العربية على يدى الفارابى وابن سينا باسم " التخييل " وبين مفهوم الاستعارة الذى تطور عن قضية المجاز التى بدأ الحديث عنها منذ القرن الثانى للهجرة، وحاولوا التوفيق بينهما ثم تطبيقهما على القرآن الكريم وعلى الشعر، مما أوقع الباقلانى فى مزالق الموازنة بين القرآن والشعر، وأوقع عبد القاهر فى حيرة بين الاعتراف بالتصوير الخيالى فى القرآن الكريم وبين إنكاره، بالإضافة إلى ذلك فإن نشوء علم البلاغة ثم ازدهاره فى الثقافة العربية على أيدى علماء الكلام جعل بعض المفاهيم الكلامية تتسرب إلى مفهوم الصورة وتتلبس بها، وذلك مثل مفهوم "الكلام النفسى" الذى نشأ مع الجدل حول قضية خلق القرآن المشهورة، ثم أصبح مرادفا لمفهوم المعنى (أى الصورة) عند عبد القاهر وأمثاله من الأشاعرة، كما أن انشغال عبد القاهر بالنحو جعله يفهم المعنى/الصورة فى إطار فهمه لمعانى النحو، ومن ثم لم

تعد الصورة قاصرة على التخييل بل أصبحت تعنى تخطيط المعانى الموجودة فى الذهن والمعدة للتعبير عنها بالألفاظ المناسبة لها، وهكذا أصبح مفهوم الصورة مزيجا من المجاز والتخييل والمعنى النفسى والمعانى النحوية، كل هذا المزيج أطلق عليه عبد القاهر مصطلح المعنى.

لكن من الملاحظ أن المفهوم العربى التقليدى للصورة - سواء المتأثر بالثقافة اليونانية أو المتأثر بعلم الكلام وبالنحو - لم يعالج إلا الصورة الأدبية المبدعة عن طريق اللغة، كما أنه لم يتجاوز الوظيفة الآدائية التوصيلية للصورة، فقد نظر إليها فى كل الأحوال على أنها أداة أو وسيلة لتوصيل المعنى، ولم يتطرق إليها بوصفها لوحة فنية، أو مخلوقا فنيا جميلا يشع بالإيحاء والجمال، ولذلك استحوذ البحث عن معانيها جل اهتمامهم.

هل الصورة لغة؟

فى العصر الحديث ازداد الاهتمام بالصورة، حتى إن البعض يطلق على عصرنا هذا " عصر الصورة" لأن وسائل الاتصال المعاصرة أتاحت من وسائل العرض ما جعل الصورة بديلا للكلام، إن لم تكون بديلا للواقع نفسه، وأصبح تشكيل الصور صناعة محكمة لتوجيه الرأى العام بحيث تجعله ينساق إلى تصديق أمور أو تكذيب أمور دون روية أو فكر، فيشترى سلعا بدون وعى، ويضيع من ثرواته وأوقاته بدون وعى، لقد أصبحت الصورة ساحرة العصر الحديث.

كل ذلك لأن الصورة لا تحمل المعانى فقط بل توحى بالمشاعر

والعواطف أو تصنعها، فهناك صورة توحى بالفخامة والجلال وأخرى توحى بالفقر وسوء الحال، هذا الإيحاء المنبعث من الصور يمكن أن يسمى - مجازا- لغة، مثلما نقول مثلا: لغة العيون، ولغة القلوب، والمقصود أن هذا التركيب البصرى قد يؤدى الوظيفة التى تؤديها اللغة، وهى التوصيل والتواصل، بل إن الصورة قد تؤدى هذه الوظيفة بشكل أعمق وأجود وأجمل من كثير من التعبيرات اللغوية.

أنواع الصور

لكن الحديث عن الصور على إطلاقه أمر مبهم وشائك ومضلل، وتدخل فيه أخلاط يضر بعضها ببعض، وذلك بسبب الاستخدامات المتعددة للصورة، فالصورة قد تستخدم للدعاية والإعلان وهو الاستخدام السائد فى العصر الحديث، بسبب الإمكانات الهائلة التى وفرتها الاختراعات الحديثة فى وسائل الإعلام وأدوات العرض السينمائى والتلفزيونى والإلكترونى، وقد تستخدم الصورة باعتبارها رمزا، أو أيقونة، مثلما هو الحال فى لغات البرمجة، وقد تستخدم الصورة استخداما فنيا فى مجال الفن والأدب.

لكننا فى هذه المقالة سوف نقتصر على الاستخدام الأخير أى الاستخدام الفنى والأدبى، لأنه الأقرب إلى مجالنا، ولأن سائر الاستخدامات يسهل إدراك القوانين التى تحكم بناءها وتحدد دلالتها، فهى أقرب للصناعة منها إلى الإبداع، وأصبح لها الآن تقنيات متطورة، أما الصورة الفنية فهى بحر لم تدرك شطآنه، ولم تحدد معالمه، فهى تدرك ولا تعلم، تستعصى على على القوانين وتتمرد على القوالب، فهى مثل الإنسان لا يتيسر تعريفه، قد يكون

ذلك ميزة فيها وفي الإنسان وقد يكون عيبا، لكن هذه سمتهما وسمته.

وظائف الصورة الفنية؟

أيا كان الأمر فإن الصورة مهما كان نوعها ومهما كانت استخداماتها فإنها تتميز بميزة تفوق بها نظائرها من أدوات التعبير الأخرى، ألا وهي التأثير، قد تتفاوت الصور في درجة تأثيرها لكنها لا تخلو منها أو من ظلالها، فكل صورة مؤثرة سواء أكانت صورة فنية مرسومة في لوحة أم كانت صورة في قصيدة أم كانت صورة في إعلان تلفزيوني، وهذا التأثير إذا اشتدت وطأته – لدى كل من المنشئ والمتلقي – فإنه يحبس صاحبه في قفص ذهبي من الإدراك الحسي المباشر، ويحول بينه وبين التأمل التجريدي العميق، يجعله يفكر بالمحسوسات.

فمما يحكى عن المعلم اليوناني الشهير (ديمقريطس) أنه فقأ عينيه حتى لا يشغله النظر عن التأمل والتفكير، ويروي أنس بن مالك رضي الله عنه أن عائشة زوج النبي صلى الله عليه وسلم كان معها (قرم) أي ستارة فيها تصاوير فسترت به جانب بيتها، فلما دخل عليها النبي صلى الله عليه وسلم قال لها: ((أميطي عني، فإنه لا تزال تصاويره تعرض لي في صلاتي)) رواه البخاري. وعندما سئل الإمام البخاري عن علة النسيان قال: "إدمان النظر " أي إطالة النظر إلى صور العورات.

هذه الآثار تؤكد حقيقة التأثير القوي الذي تحدثه الأشكال البصرية التصويرية في النفس الإنسانية، فهي عند عبورها حدقة

العين تنطبع فى الذاكرة وتهدد جميع مكوناتها الأخرى بالزوال أو الاضطراب.

فما هى تلك القوة الجبارة الكامنة فى الصورة؟ وأين يكمن هذا السحر؟

بعض الأمم البدائية كانت تعتقد أن فى الصورة قوى خفية، وأن صورة الشىء هى هو، فقد كان الساحر فى الشعوب البدائية إذا أراد إيذاء شخص معين يرسم له صورة على الجلد أو على الورق، ثم يقتطع ما يشاء من جسدها أو يأمرها بما يشاء، اعتقادا منه أن ما يسرى على الصورة يتحقق فى جسم صاحبها وأن أى أذى يلحق بالصورة المرسومة لا بد أن يصيبه مثله.

ومثل ذلك التمائم والتصاوير التى تعلق فى رقاب الأطفال أو على واجهات البيوت للحماية من الحسد أو لإبطال السحر فى البيئات البدائية.

بل إن بعض الديانات الهندية القديمة كانت تعتقد أن فى الصور السردية – أى فى لغة الحكى– سحرا تخدمه قوى خفية تجذب السامع، وتجعله يستسلم لإرادة السارد، فإذا كان هناك ملك طاغية مثل دبشليم – فى قصص كليلة ودمنة – لا يصغى لحكمة الحكماء ونصائح العقلاء أوكان هناك زوج متجبر مثل شهريار فى ألف ليلة وليلة، سلطوا عليه هذه القوة الجبارة على لسان بيدبا أو شهرزاد فما أن يسيل لسان الفيلسوف الكبير أو المرأة الساحرة بسرد الحكايات على لسان الحيوان أو عن الجن والعوالم الخفية حتى يخضع الطاغية ويلين ويسلس قياده ويخضع لإرادة السارد.

وكان العرب يعتقدون أن للشعراء شياطين، ليس بسبب غرابة القول الشعرى فقط بل بسبب التأثير القوى الذى يحدثه فيمن يستمع له، بل إن الرسول صلى الله عليه وسلم سمى هذه القوة التأثيرية التى يحملها البيان سحرا فقال: " إن من البيان لسحرا" حتى الحكماء القدماء الذين تعرضوا لهذة الطاقة لم يجدوا لها تفسيرا ماديا، فقد رأى أفلاطون – مثلا – أنها إلهام واكتفى ابن سينا بوصفها بأنها "تجعل النفس تنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور دون روية أو فكر ".

لكن هل الصورة لا تحمل سوى هذه الطاقة الجذابة، هل هى مجرد نداهة ساحرة مضلة لعوب مشغولة فقط بالغواية ؟أم أنها إلى جانب ذلك تحمل عناصر أخرى خيرة نافعة لها وظيفة فى الحياة ؟

إن المتتبع لتاريخ استخدام الصور فى الحياة الإنسانية يرى أن هناك وظيفتين أخريين تلتقيان بل تمتزجان بعنصر التأثير، أولهما القدرة على التعبير، وثانيهما الجمال، وهكذا نرى أن الصورة الواحدة يمكن أن تجمع بين التأثير والتعبير والجمال، وعندئذ تصبح الصورة لوحة فنية أو أثرا أدبيا رفيعا.

أحيانا يستخدم جانب التأثير وحده فى الدعاية والإعلان والإثارة الجسدية، كما هو الشأن فى الصور المبثوثة فى وسائل الإعلام الآن، وتكثر وتتنوع طرقه، حتى يسود ما يسمى بثقافة الصورة، الثقافة السطحية التى لا تهتم بالتأمل العقلى المجرد وتهمل العناصر الحقيقية للثقافة الفلسفية العميقة.

وعلى الرغم من ذلك فإن التصوير الفنى الذى يجمع بين التأثير

والتعبير والجمال يمكن أن يعبر عن أدق المشاعر والحركات، ويمكن أن يكون أداة لبث القيم السامية، وقد استخدمه القرآن الكريم لهذه الغايات النبيلة.

منابع التعبير التصويرى

لا ينكر أحد أن الناس قد يتواصلون فيما بينهم ويتناقلون أفكارهم بغير اللغة، أى عن طريق وسائط أخرى غير لغوية، مثل الإشارات والإيماءات وحركات الجسد، فالإشارة بالأصابع قد تعبر عن النصر، وقد تدل على العدد، والإشارة بالرأس قد تدل على الموافقة أو الرفض أو التحية، وقد تدل مشية ما على التكبر ومشية أخرى على التواضع ومشية ثالثة على الخوف ورابعة على القوة وهكذا. وقد يتواصل الناس عن طريق الرسم أى رسم الصور الملونة بالأصباغ أو النحت أى رسم الصور المجسمة أو التصوير أى نقل الهيئات.

ولكل وسيط من هذه الوسائط غير اللغوية ميزاته وله أيضا عيوبه، فمن ميزات لغة الإشارة وحركات الجسد وأحوله أنها لغة حميمة مشبعة بالعواطف والانفعالات وجدة الحضور، وهى مصحوبة بعلامات حسية لها تأثير سحرى فيمن يتلقى الإشارة، لأنها تربط بين المرسل والمستقبل برباط عاطفى أو وجدانى خفى، يظهر ذلك إذا قارنا حالة التأثر التى يشعر بها المستمعون لمتحدث غاضب يعبس ويحمار وجهه وترتعش أطرافه ملوحا بالتهديد والوعيد، و حالتهم عندما لا تتاح لهم مشاهدته، بل مجرد القراءة عنه، وكذلك الحال بالنسبة للخائف الرعديد والحزين الباكى والفرح وغير ذلك، فمرأى

أم ثكلى تنوح على وليدها أو طفل يبكى يبعث من المشاعر ما لا تبعثه مئة قصيدة من شعر الرثاء أو العطف على الأطفال، لكن المشكلة أن لغة الإشارة ولغة الجسد رغم ثرائهما الهائل ظلتا منذ القدم محصورتين بطبيعتهما فى حيز مكانى وزمانى محدودين بحدود الحدث الحقيقى الذى وقعتا فيه، أى أن العلامات الحية للأجساد الغاضب والخائف والحزين يصعب الاحتفاظ بها أو نقلها من مكان إلى آخر أو من جيل إلى جيل أو من زمان إلى آخر، كما يصعب إعادتها والتحكم فى استخدامها باعتبارها وسيطا مستقلا عن الوسائط الأخرى، كما تستخدم الخطوط والألوان وحركات الممثلين فى المسرح واللغة فى السرد والشعر، من أجل ذلك استخدم الإنسان الصورة، لتستغل هذه الإمكانات الهائلة الموجودة فى لغة الجسد وحضور المشهد، سجل ذلك بالألوان والخطوط فى اللوحات الفنية مصحوبا بالمشاعر الذاتية للفنان، وسجله فى الشعر وفى القصص، فلما جاء العصر الحديث محملا باكتشافاته المذهلة فى نقل الصور الحية كما هى وتجسيدها بكل أبعادها انفتحت مغاليق هذا الكنز الهائل الزاخر بالطاقات التأثيرية الصارخة، حتى باتت اللقطة الحية المبثوثة بواسطة شاشة التلفزيون أو الإنترنت، بمثابة الثورة فى مجال الدعاية والتأثير الموجه.

على أن الفنون التشكيلية والأدبية تمكنت من توظيف الدوال والمؤثرات الحركية التى يملكها هذا الوسيط البدائى الثرى، فلم تعد مجرد ناقل للمشاهد والأحداث بل انتقلت بها من كونها مجرد استجابات فطرية تلقائية قائمة على التعاطف الإنسانى الخالص

والمشاركة الوجدانية التى تدفع الإنسان إلى البكاء إذا رأى الناس حوله يبكون وإلى الضحك إذا ما رآهم يضحكون بل إلى النوم والتثاؤب إذا ما رآهم يتثاءبون ويتناومون، انتقلت بها لتستخدمها بوصفها تقنية فنية مركبة يعبر بها الرسام عن أفكاره هو وعواطفه ورؤاه، فعن طريق استخدام الألوان يقتنص الأشكال المعبرة عن الفرح أو الحزن أو الغضب أو الحنين وغيرها وتكوين لوحات فنية جميلة من مفرداتها، ومن ثم يتجاوز بها الحدود المكانية والزمانية، أى أن الفنان استخدم العناصر الواقعية باعتبارها مجرد مفردات أو حروف.

وهكذا نجد لغة الصورة المرسومة فى لوحة فنية تتميز على اللغة التلقائية لحركات الجسد بعدد من الخصائص هى:

١- أنها تستعين بمفردات دلالية أخرى متناثرة فى الحياة اليومية ولها علاقة وطيدة بلغة الجسد وانفعالات النفس،وهى تشبهها فى كونها بدائية أولية وبسيطة لكنها ليست فطرية مثلها بل اجتماعية، أقصد الدلالات التى يمنحها المجتمع للأشياء، ذلك أن كل شىء وكل حركة وكل أداة يستخدمها الناس أو يألفونها فى حياتهم فى مجتمع من المجتمعات يمنحونها دلالة خاصة، فيصبح لها فى هذا المجتمع وظيفة دلالية لا تقل عن وظيفتها النفعية، فصورة الثعلب فى الثقافة العربية تحمل معنى المكر وصورة الأسد تحمل معنى الشجاعة، وصورة غصن الزيتون تحمل معنى السلام ومثل ذلك جميع الأشياء حتى الألوان يحملها المجتمع دلالات خاصة، فالبياض يحمل معنى النقاء والسواد يحمل معنى الحزن أو السوء والشر، واللون الأحمر

يحمل معنى الدم وهكذا، كل ثقافة لها مفرداتها الدلالية، وهناك مفردات أخرى إنسانية لا تختلف فيها بيئة ثقافية عن أخرى،، ولذلك فإننا نشعر بالانقباض عند مشاهدتنا للوحة السجناء لفان جوخ، بسبب الدلالات التى استقرت فى الوجدان الإنسانى الجمعى للحوائط العالية للسجون، وملابس السجناء ومناظرهم، وربما تستخدم اللوحة أشكالا دلالية موحية لا وجود لها فى الحياة الواقعية بل هى فقط فى أذهان الناس وخيالاتهم ومعتقداتهم الخرافية فى الثقافة التى ينتمون إليها، كما هو الشأن فى اللوحات التى ترسم الحيوانات والطيور الخرافية كالرخ والعنقاء والغول بل قد يحاول الفنان الماهر أن يرسم نماذج يصنع لها هو إيحاءاتها دون الاعتماد المباشر على الدلالات السيميائية للأشياء، مثلما حاول بيكاسو فى لوحته الشهيرة "آنسات فينوس" حيث عمد إلى رسم رأس وجسد لم ير الناس مثلهما من قبل، رأس فيه ثلاث عيون وجسد مخلع كأن أجزاءه مصنوعة من الطين المحروق فى التماثيل البابلية القديمة.

٢- أنها وسيط مركب لأنها تستوعب اللغة الإشارية للجسد وتستخدم وحداتها بوصفها مفردات لها، ثم تستخدمها لهدف أكثر تعقيدا، فاللوحة مثلا قد تصور فى جانب من جوانبها أما تحنو على وليدها، أو تضاحكه أو تبكى لفقده أو ما أشبه ذلك، هذا المشهد بأوضاعه الفطرية التلقائية تشع منه ألوان من الإيحاءات المؤثرة، والتى تقترب فى نوعها من رؤية أم حقيقية بهذه الأوضاع، هذا المستوى يستخدمه الفنان باعتباره مادة لتشكيل مستوى آخر كلى يتناص معه ويجمع كل جزئيات اللوحة فى بناء واحد له إيحاءاته

ودلالاته المتراكبة، ولذلك فإننا إذا تأملنا اللوحات التى رسمها فان جوخ للوجوه الإنسانية فإننا نشعر عند رؤيتنا لكل وجه بإحساس مختلف، نظرا لأن الملامح التى تبدو فى اللوحة مما ألفناه فى الحياة وأدركنا دلالته، فتصوير إنسان يستند برأسه على كفه مع مع انفتاح عينيه مرتبط بمعنى الهموم والأفكار (انظر اللوحات فى الهامش) (هامش صورة٢)، لكن أية هموم وأية أفكار؟(هامش صورة٣)،هل هموم الرجال مثل هموم الصغار؟ وهل هموم الأغنياء مثل هموم الفقراء؟ وهل هموم العلماء مثل هموم الجهلاء (هامش صورة٤).

٣- أن الفنان بعدما ينتزع أشكال الأوضاع الفطرية للإشارات الجسدية وهى متلبسة بتاثيراتها الانفعالية، وبعدما ينتقل بها من عالم الواقع إلى عالم الخيال يمارس حريته فى تشكيلها واللعب بها، فقد يرسم الفنان شكلا يجمع بين رأس رجل وجسد أسد كما هو الحال فى تمثال أبى الهول، أو بين رأس امرأة وجسد سمكة كما فى لوحة عروس البحر

٤- وأخيرا فإن الميزة الكبرى فى اللوحة تكمن فى أن الفنان صاغ كل هذه الأشكال والأشياء والألوان بكل إيحاءاتها الفطرية ودلالاتها الاجتماعية فى شكل جميل متناغم مع إيقاعات روحه ومشكّل بشكل تجربته الإنسانية الفريدة، فالإشارات الجسدية الموحية والأوضاع الفطرية المؤثرة والأشياء الدالة بمثابة الأحجار التى أخذها فنان ماهر وصنع منها تمثالا جميلا، وانظر معى إلى هذه اللوحة الرائعة التى جمع فيها الفنان جزئيات صغيرة مما يألفه الناس فى الواقع وصنع منها منظرا متكاملا لسفينة تشرف على

الغرق، فى وسط البحر، فصنع من المأساة المؤلمة لوحة جميلة، لا تعبر فقط عن حالة الغرق فى البحر بل عن حالة الغرق الجماعى فى كل الأحوال (هامش صورة٥). ففى هذه اللوحة (انظر اللوحة فى الهامش) يلتقط بيكاسو الأشكال التى يكون عليها الناس عندما يصابون بالفزع، فبعضهم يستغيث بصورة مفزعة، وبعضهم سلبى يستسلم لقدره واضعا رأسه فوق كفه منتظرا حكم الأقدار فيه، وبعضهم جبان يموت قبل أن تحل الكارثة، وبعضهم يصاب بحالة من البلاهة، هذه الأشكال يركب منها الفنان منظومة تشبه السيمفونية، أو الإيقاع الموسيقى فبينما نرى على اليمين رجلا عاريا ملقى على ظهره ورأسه إلى أسفل، يقابله على اليسار رجل عار أيضا ملقى على ظهره ورأسه إلى أعلى، ولعلهما من الغرقى، فإذا انتقلنا إلى الداخل قليلا وجدنا على اليمين رجلا يتطلع برأسه إلى أعلى محاولا النهوض، وفى الوقت نفسه نجد على اليسار رجلا آخر يطأطئ رأسه إلى أسفل، وهكذا نرى فى الصورة مقابلة إيقاعية بين الرجال الأربعة (٢:١) (١:٢).

وفى الوسط نجد رجلا ناهضا يولينا ظهره وهو يرفع يده اليمنى إلى أعلى، يقابله فى آخر اللوحة من الداخل رجل آخر ينهض أيضا ويولينا وجهه وهو يرفع يده اليمنى أيضا، ثم نجد خمسة من الرجال يمثلون حلقة تشبه فقرات العمود الفقرى فى جسد له رأسان: الرجل المستغيث يلوح بقطعة بالية من الملابس وصارى السفينة، كل هؤلاء الناس يتكدسون فوق قطعة صغيرة من بقايا السفينة تتلاعب بها الأمواج العاتية، وكل ذلك العالم الذى رسمه يتجه إلى أسفل، إلى

القاع، يدل على ذلك أن السماء ضبابية قاتمة فى أعلى اللوحة ويتفتح الضوء فيها رويدا كلما دنونا إلى أسفل.

هكذا نرى أن بيكاسو استقى مفرداته التى رسم بها اللوحة من الواقع، أخذها بدلالاتها الإنسانية والاجتماعية، شكل الصورة من معانى هذه المفردات، فانطراح الجسد البشرى بالطريقة التى رسمها يوحى بالإعياء الشديد أو الغرق، ورفع اليد بهذا الشكل الذى صوره يوحى بالاستغاثة والفزع، وكثرة العدد المحمل فوق قطعة صغيرة من الخشب بين الأمواج يبعث الرعب فى النفوس، واتجاه الحركة نحو النور أمر طبيعى، أخذ بيكاسو كل هذه الجزئيات وصنع لها إطارا راقصا من مفردات الحياة أيضا، فثنائية التماثل والاختلاف مما يألفه الإنسان؛ لأن كل مظاهر حياته تعد ثنائيات، المشى وتعاقب الليل والنهار والنوم واليقظة. . وهكذا.

ولذلك فإن ألف لقطة تلفزيونية لسفن غارقة لا يمكن أن تقوم مقام هذه اللوحة، ليس لأنها تنقل الحالة بحذافيرها أو لأنها أكثر تأثيرا منها، بل لأنها تتجاوز اللحظة الحاضرة وتخترق الوعى الإنسانى لتعبر عن حالات غير متناهية من الغرق الإنسانى بكل معانيه التى عرفها الإنسان والتى لم يعرفها، إنها تحول المفردات الحدثية إلى أسطورة خالدة.

إن كثيرا مما قلناه عن اللوحة الفنية وعلاقتها بالمنابع الأولى لأشكال اللغة الجسدية الفطرية وبالبعد الإنسانى للفن يمكن أن ينطبق على الصور البصرية الأخرى، تلك التى تتخذ مادتها أيضا من العناصر الأولية لحركات الجسد وأوضاع الأشياء المحسوسة،

مثل فن الرقص الذى يعتمد على توظيف الحركات الجسدية للراقص فى رسم لوحة فنية متحركة معبرة وموحية، ومثل فن الدراما الذى يعتمد على رسم لوحة درامية فنية من المادة الأولية نفسها التى نراها فى الإشارات والإيماءات والإشارات الدالة، ولكن بواسطة الممثلين وليس بالألوان، ومثل فن الموسيقا الذى يستخدم الأصوات الموجودة فى الطبيعة فى تشكيل لوحة زمانية جميلة تعبر عن صور مكانية متخيلة.

الصورة الأدبية

لكن هناك مستوى آخر أكثر تعقيدا من كل ما سبق، وهو رسم الصورة بواسطة الكلمات أقصد الصورة الأدبية التى ننشدها فى الشعر والصورة السردية التى نقرؤها فى الروايات والقصص القصيرة، وفى الأساليب التصويرية الفنية، والسبب فى تعقيد هذا المستوى أن اللغة عالم آخر معقد، أكثر تعقيدا من الأشكال البصرية الواضحة التى نراها فى الطبيعة وفى أشكال البشر،أو تلك التى نراها مرسومة بالأصباغ على الورق أو القماش فى اللوحة الفنية، وأكثر تعقيدا من الحركات والأشكال التى نراها محكية فى أجساد الراقصين والممثلين فى فنى الرقص والدراما، فعلى الرغم من أن الأصوات التى هى المادة الأولية للغة تعد أحد المظاهر الأولية للنشاط البشرى، أى أنها مجرد أفعال كأفعال المشى، وتظهر فيها أيضا إيحاءات وتأثيرات لا تقل عن تأثيرات الجسد، مثل الإيحاءات التى يتركها صوت الأنين المنبعث من إنسان مريض، غير أن هذا الجانب - رغم وجوده والاستعانة به

– إنما يستثمر بشكل واضح فى الغناء، لكن التعقيد الذى يكتنف الصورة الشعرية والصورة السردية أو التصويرية أن اللغة التى تعد مادة أولية لها ليست أولية بالفعل، بل هى مادة سبق استخدامها، تشبه الملابس المستعملة، فمن يرسم صورة بصرية عن طريق اللغة إنما يرسمها فى مخيلة السامع أو القارئ بلغة لم يخترعها، فالكلمات التى ينطقها تحمل روائح الآخرين، وهى عند سماعها لا تستدعى الأشياء المسماة نفسها فكلمة شجرة لا تشير إلى شجرة معينة فى الطبيعة بل إلى صورة الشجرة المتخيلة فى أذهان السامعين – كما يقول ابن جنى– أى أن المرجع فيها يكمن فى أذهان لا تكاد تعد ولا تحصى، وإذا رسمت بهذه الكلمات شكلا مركبا من عدة أشياء فإنما تستدعى صور هذه الأشياء كما هى فى تجربة المتحدث وتجربة السامعين أيضا، أى بالصور الممتزجة بخبراتهم الماضية عن عالم الشجر، والممتزجة أيضا بتجاربهم السارة أو المؤلمة مع هذا العالم، ومن ثم فإن الصور والمشاعر التى تستدعيها الذاكرة عند النطق بهذه الكلمة، وكذلك الحال بالنسبة للسامع أو القارئ، فإن ذكر الشجرة يثير فى مخيلته ويثير من مشاعره مخزونا آخر يتصل بعالمه وبتجاربه هو، لذلك فإن السطح المكانى الذى ترسم فوقه الصورة الأدبية فى الحقيقة ليس مادة محايدة، كما هو الشأن مع اللوحة الفنية، بل هو الذاكرة الإنسانية، والذاكرة فى رأس الإنسان قريبة من منطقتى الانفعال والذوق، ولذلك فإنها تلون الأشياء التى ترسم عليها بلونها وتطبعها بطابعها، ولما كانت اللغة مؤسسة اجتماعية

لا يملكها فرد واحد، فإن كل كلمة منها تحمل نوايا وذكريات وروائح آلاف الألسنة التى لاكتها من قبل، ولا بد أنها قد حملت بآلاف من التجارب فى جمل كتب بها أو نطق بها الآخرون، ولا بد أن الذاكرة الجماعية قد حملت من استعمالاتها تلك أطيافا من هنا ومن هناك، لذلك فإن من يستخدم اللغة فى رسم لوحة يشبه من يصنع تمثالا من مواد سبق تصنيعها وسبق استخدامها أيضا، لأن الشاعر أو السارد ليس هو أول من استخدم الكلمات والجمل، ومن ثم فإنها تولد على لسانه أو قلمه وهى محملة بعديد من النوايا والمعانى والأغراض القديمة والحديثة، يأخذها الشاعر ويصنع من هذه النوايا والأغراض نوايا أخرى تخصه هو، وتعبر عن نفسه هو، مثال ذلك أنك حين تقرأ هذه الأبيات التى اقتطفناها من مطلع قصيدة العودة لإبراهيم ناجى والتى يقول فيها:

هذه الكعبةُ كنّا طائفيها
والمصلّين صباحاً ومساءَ
كم سجدنا وعبدنا الحسنَ فيها
كيف باللّه رجعنا غرباءَ

***

دارُ أحلامى وحبى لقيتنا
فى جمودٍ مثلما تلقى الجديدْ
أنكرتنا وهى كانت إن رأتنا
يضحكِ النورُ إلينا من بعيدْ

***

رفرف القلبُ بجنبي كالذبيحْ
وأنا أهتف: يا قلب اتَّئِدْ
فيجيبُ الدمعُ والماضي الجريحْ
لِمَ عُدنا؟ ليتَ أنّا لم نَعُدْ!

نجد أن إبراهيم ناجى رسم صورة فنية لبيت محبوبته من جزئيات مستعملة من قبل، وعبارات محملة سلفا بالنوايا والمشاعر الجماعية، فكلمات الكعبة والطائفون حولها والمصلون والساجدون والعابدون ليست مجرد كلمات، بل هى مواد عاطفية مشعة، ولولا هذه الشحنات المشعة بالإيحاءات لما كان لهذه الصورة جمالها وتاثيرها، إن ناجى فى هذه الصورة قد استدعى كل المشاعر المتعلقة بقدسية المكان، واستدعى كل المشاعر التى تحدث عنها الأدباء عن الغربة والحنين ورسم منها لوحة مادتها الكلمات ومفردات لغتها من الدلالات الوجدانية سابقة التجهيز، بالإضافة إلى أنه رسم من حركات الطائفين والمصلين والمبتهلين ومن أستار الكعبة لوحة فنية متحركة تموج بالعاطفة.

كما أن هناك مشكلة أخرى تزيد الصورة الأدبية تعقيدا، وهى أن اللغة بطبيعتها مادة تجريدية فكلمة "مشى" مثلا رغم أنها تدل على معنى المشى فى الزمان الماضى، لكنها لا تدل على كيفية المشى ولا على جنس الفاعل للمشى، فهى تصلح للتعبير عن مشى الرجل ومشى الأسد ومشى الثعلب ومشى الطفل، لكن المشى االحسى فى حقيقته المادية يختلف من رجل لآخر، فكل رجل له مشية خاصة، بل إن مشية إنسان ما الآن غير مشيته بعد لحظة، ومن ثم فإن أصناف

المشي تتعدد بشكل لا يمكن لأي لغة بشرية أن تستوعب مفرداته، وهكذا فإن الفعل "مشى" كغيره من أفعال اللغة تجريدي يختزل ملايين الهيئات في رمز لغوي واحد، فكيف يسخر الأديب هذه اللغة التجريدية الاختزالية في رسم صور حسية فريدة ؟.

لذلك كان لا بد من الاستعانة بلغة أخرى أكثر مرونة واتساعا وقدرة على التعبير عن دقائق المعاني وأطياف الأخيلة وخلجات المشاعر مهما كان اتساعها وتعددها، وهي لغة الصورة، أي لغة التصوير الحسي، وعلى الفنان الذي يمتلك التحدث بهذه اللغة أن يوظف اللغة المعتادة توظيفا حسيا يفجر به طاقاتها الكامنة، وعليه ثانيا أن يوظف الركام الهائل من النوايا والروائح المترسبة في الكلمات والعبارات التي يستخدمها، توظيفا يتناغم مع إيحاءات الصور المتخيلة نفسها.

في هذه الحالة يستخدم الشاعر أو السارد دلالات الحركات والأوضاع والأشكال الأولية ويسبكها في كيان متكامل معقد في لوحة فيها من لغة الجسد ومن الدلالات الإيحائية للأشياء والألوان، ويقدم كل ذلك عن طريق اللغة.

نرى ذلك واضحا ورائعا في اللوحات التي رسمها تولستوي لمناظر الدم وأشلاء القتلى والجثث المتعفنة أثناء تصويره لحرب القرم في رواية سيباستيبول في ديسمبر، مما يولد إحساسا بالاشمئزاز من الحروب جملة، سواء أكان منتصرا أم منهزما.

بالإضافة إلى ذلك فإن هناك من يستخدم الصورة التي صنعها شاعر في صناعة صورة أخرى مقابلة لها، فتصبح الصورة المكونة

منهما ذات وجهين متناقضين، وهذا ما يعرف بالتناص أو التضمين أو المعارضة، وذلك مثل استخدام عبد الله البردونى صورة انتصار المعتصم فى عمورية كما صوره أبو تمام فى بائيته خلفية لصورتة التى رسمها لهزيمة سنة ١٩٦٧، فتحولت قصيدة البردونى البائية صورة ساخرة مزدوجة متقابلة بين نقيضين. ومثل ذلك أيضا مزج أحد شعراء الانتفاضة الفلسطينية المعاصرين الصورة التى رسمها عنترة لنفسه وفرسه وحبيبته عبلة فى معلقته المشهورة بصورة أخرى معاصرة لفارس له محبوبة ربما تكون أجمل من عبلة وهى فلسطين ولكنه فارس بلا جواد، يقول:

أأبا الفوارس وجه عبلة شاحب
وأمام خيمتها حبائل مجرم
أأبا الفوارس صوت عبلة لم يزل
فينا ينادى ويك عنتر أقدم
ترنو إليك الخيل وهى حبيسة
تشكو إليك بعبرة وتحمحم
هلا غسلت السيف من صدأ الثرى
وعزفت فى الميدان ركض الأدهم

كل هذه الأشكال والأنواع أى الفنون التشكيلية والمسرح والشعر والسرد يندرج تحت مصطلح " الصورة " وكلها تمتح من معين واحد هو الأشكال الحسية للحياة الإنسانية، تستوى فى ذلك اللوحة التشكيلية المرسومة بالأصباغ واللوحة المشكلة بالأجساد البشرية فى فنى الرقص والمسرح، وتلك المرسومة بالكلمات فى الأدب، وكلها

أيضا تستمد أصول دلالاتها وجمالياتها من العناصر الأولية للدلالات التى يمنحها الإنسان لهذه الأشكال، والتى هى فى صميمها من وحى الفطرة التى تجعل الإنسان يتأثر بالمشاهد الحسية، فيتألم عند صور الدمار والقتل، ويضحك عند مشاهدة صور الضاحكين، ويسعد لمناظر السعداء لكن بعضها يعتمد عليه فى صورته الأولية وبعضها يضيف إلى ذلك الأشكال الثانوية الجاهزة.

يتبين من كل ما سبق أن الصورة أيا كان نوعها ذات طبيعة تشخيصية حسية، لأنها تعتمد على المحسوسات مثل اللون والخط والحركة والصوت، وتتخذ من مظاهرها المعبرة التى منحها الإنسان لها فى ثقافة معينة أو الثقافة الإنسانية مادة لبنيتها، وترسم منها وحدة تعبر عن دقائق المشاعر الإنسانية.

إن الصورة لا تعبر عن المعانى الفلسفية المجردة العميقة ولا تعنى بها، لأن التشخيص نقيض للتجريد، فالتشخيص إمعان فى التخصيص والثانى إمعان فى التعميم، ومن ثم فإن الصورة لا تنقل الأفكار وإنما تجسم المشاعر، لا تعمل على التوصيل بقدر ما تعمل على التواصل.

قراءة الصورة

وعندما تتجسم المشاعر فى هيئة حسية جميلة، أى عندما تصبح فنا، فإنها قد لا تبدو منطقية من وجه النظر العقلانية الصارمة، ومع ذلك يمكن قراءتها، فأى منطق عقلانى مثلا فى قول إبراهيم ناجى:

هل رأى الحبُّ سكارى مثلنا؟!

كم بنينا من خيالٍ حولنا!

ومـشـيـنـا فى طـريق مـقـمـر

تـثبُ الـفـرحـةُ فـيه قـبـلـنـا!

وتـطـلـعـنـا إلى أنجـمـه

فـتـهـاوين وأصـبـحنَ لـنـا!

وضـحـكـنـا ضـحك طـفـلـين مـعـاً

وعـدونَـا فـسـبـقـنـا ظـلـنـا!

فالحب من الناحية المنطقية لا يرى، والخيال لا يبنى، والفرحة لا تثب، والإنسان لا يمكن أن يسبق ظله أبدا. ومع ذلك فإن القارئ ينفعل بهذا القول، لأنه يعرف منذ البداية أنه يقرأ صورة لها منطق فنى خاص يختلف عن المنطق العقلى، فكأنه منذ شروعه فى قراءة الصورة دخل فى بلاد أخرى غير البلاد المعهودة، وخضع لقوانين أخرى غير القوانين المعمول بها فى الواقع المعيش، عالم سحرى يشبه الحلم، عندئذ يفهم االصورة وينفعل بها وتحدث فى نفسه لذة من نوع خاص.

هذا الذى يحدث لدى القارئ عند تفاعله مع الصورة الأدبية أو اللوحة الفنية نصفه نابع من القارئ نفسه والنصف الآخر من الصورة، فالصورة الحقيقية التى تؤثر هذا التأثير ليست هى الموجودة على الورق أو على القماش، بل هى الصورة التى ترتسم فى مخيلة القارئ، والتى ينبعث أكثر مكوناتها من باطنه، ومن ثم فليست الكلمات أو الألوان والخطوط والأشكال المكونة للصورة إلا أدوات وعلاقات معقدة وربما ناقصة، وضعت لإثارة مكنوناتنا التخييلية الداخلية، تلك المكنونات التى تكمل النقص، وتلون غير الملون، وتمنح لكل شىء دلالة، ولذلك فإن الصورة الواحدة تقرأ قراءات متعددة، نظرا لتعدد القراء، فكل قارئ يقرأ الصورة المنبعثة من نفسه هو،

والمكونة من تجاربه هو، فإذا كان جزء من الصورة مثلا عبارة عن حريق كما فى قول إبراهيم ناجى:

وإذا النُّورُ نَذِيرٌ طَالِعُ
وإذا الفجرُ مُطِلٌّ كالحَرِيقْ

فإن صورة الحريق التى تخطر فى مخيلة القارئ تتشكل عن طريق استدعاء كل تجاربه السابقة مع الحرائق، متلبسة بانفعالاتها التى صاحبتها، الصور الذهنية إذن هى مناط القراءة وتتشكل جزئياتها من التجارب الباطنية للقارئ ومن ثقافته، ويكون لها تأثيرها الشديد لأنها تستدعى مشاعر وتجارب وذكريات دفينة لا يفهمها إلا هو، ولا يحس بها إلا هو، لأنها بالإضافة إلى كونها جماعية مثل الإحساس بالألم عند الاحتراق بالنار فإنها فردية أيضا؛ لأن اللسعة بالنار التى التى احترق بها يوما ما كمنت فى باطنه واستقرت فى منطقة اللاوعى عنده.

لذلك فإن قراءة الصورة بخلاف قراءة أى نص غير تصويرى تعد تجربة فريدة وخاصة، لا تتحكم فيها فقط العلامات السيميولوجية ذات الطابع الاجتماعى، وإنما تتحكم فيها إلى جانب ذلك المثيرات الذاتية الباطنية التى تستدعيها الأحداث والأشكال والألوان المرئية فى اللوحة أو المصورة فى الشعر والسرد من العقل الباطن، هناك إذن جانب جماعى عام، وآخر فردى خاص لا يتكرر حتى مع القارئ الواحد.

وهذا هو السر فى المتعة التى يحسها قارئ الصورة الفنية، فى كل قراءة جديدة للعمل الواحد، ؛لأن كل قراءة جديدة تتعامل مع صورة جديدة، ومن ثم تكتشف بعدا جديدا، لأن التجارب الإنسانية سريعة التطور والتحول، ففى

الوقت الذى تكون فيه متعة الاكتشاف العلمى مرة واحدة عند الاكتشاف الأول فقط، فإن العمل الأدبى دائم التجدد والحدوث لأن كل قراءة له تعد اكتشافا جديدا، فهو يمتع فى كل قراءة، لأن القارئ يكتشف مع كل قراءة جديدة وجها جديدا من وجوه الصورة.

فى هذه القراءة التى تستمد أصولها من معين القارئ الفرد تتمثل أسمى القيم الإنسانية، وهى قيمة الحرية الذاتية، فالفن ينشئ أو يبلور هذه القيمة، لأنه لا يجعل القارئ أسيرا لمنطق النص الأحادى الدلالة كما فى لغة العلم، ولا يحول القارئ عبدا للنص، بل يتيح لكل قارئ أن يفيض من روحه قبسا جديدا بكرا يخصه هو دون سواه، وفى الوقت نفسه لا يلغى قيمة إنسانية أخرى هى التعاطف الإنسانى والمشاركة الوجدانية مع الآخرين، إنه يشبه التصوف فى كونه يحقق التفرد إلى درجة العزلة وفى الوقت نفسه يحقق التلاقى الإنسانى إلى درجة التوحد الكامل.

لذلك فإن قراءة الصورة لا تعنى البحث عن معنى أراده الفنان أو الأديب منها، أو البحث عن معنى كامن فى طياتها، بل تعنى التفاعل مع الصورة وتذوقها والاستمتاع بجمالها واكتشاف وجه أو أوجه جديدة، ولذلك فإن البحث الهرميوطيقى يصلح لدراسة الصورة الدعائية أو الصورة الإعلامية لكنه لا يصلح فى مجال الصورة الفنية لأن البحث عن المعنى فيها يشبه البحث عن الماء فى طيات السراب، كما أن البحث السيميولوجى أيضا لا يكشف إلا نصف مكوناتها، أقصد المكونات التى تعمل على كشف منابع التعبير فيها، أما معانيها الكلية فهى متعددة بتعدد القراءات متجددة بتجدد الحياة، وربما لا يكون لها فى ذاتها أى معنى.

الهوامش:

١- طه حسين، أحلام شهرزاد ط دار المعارف دت ص١٣٠
٢- طه حسين، الأيام ط دار المعارف دت ج٣ ص١٥٨
٣- الأيام ج١ ص١٣٢
٤- الأيام ج٢ص٧٨
٥- السابق ج١ص١٥
٦- السابق ج١ص ١٩
٧- ألف ليلة وليلة ط المكتبة الثقافية بيروت دت ج١ص٤٠٩
٨- عباس محمود العقاد، حديث عيسى بن هشام لمحمد بك المويلحى، البلاغ الأسبوعى العدد ٦٦، فى ٢٤ ديسمبر سنة ١٩٢٨ ص١٢
٩- يحيى حقى، فجر القصة المصرية ط الهيئة المصرية للكتاب سنة ١٩٧٦ ص٢٢
١٠- المرجع السابق ص ٢٢
١١- محمود حامد شوكت، مقومات القصة العربية الحديثة فى مصر (بحث تاريخى وتحليلى مقارن) ط دار الفكر العربى بالقاهرة سنة١٩٧٤ ص٤١
١٢- محمد مهدى علام، حديث عيسى بن هشام، السياسة الأسبوعية العدد ٣٥٥، فى ٢٢من يناير سنة ١٩٤٤ ص ٦
١٣- المرجع السابق نفسه
١٤- محمد غنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث ط دار نهضة مصر بالفجالة بالقاهرة دت ص٧٦
١٥- عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية فى مصر ١٩٧٠- ١٩٣٨، دار المعارف بمصر دت ص٧٦
١٦- السابق ص ٧٨
١٧- السابق ص ٧٧
١٨- السابق ص ٧٥
١٩- السابق ص١٦
٢٠- السابق ص ٧٩
٢١- على الراعى، دراسات فى الرواية المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب

سنة ١٩٧٩ ص١١

٢٢- السابق ص ٢١

٢٣- السابق ص١٩

٢٤- السابق ص ١٢

٢٥- رشاد رشدى "قصة أول رواية مصرية- المويلحى ومغامرات عيسى بن هشام " آخر ساعة، العدد ١٠١٤ فى ٣٠ مارس سنة١٩٥٤ ص٢٩

٢٦- سيد حامد النساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة، ط دار المعارف بمصر سنة ١٩٨٠ ص٢٢

٢٧- محمد رشدى حسن، أثر المقانة فى نشأة القصة المصرية الحديثة ط الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٤ ص ١٢٣

٢٨- أحمد إبراهيم الهوارى، نقد المجتمع فى حديث عيسى ابن هشام للمويلحى، ط دار المعارف بمصر ط٢ سنة ١٩٦٨ ص١٧

٢٩- روجر ألن، محمد إبراهيم المويلحى، ج١ "حديث عيسى بن هشام " ط المجلس الأعلى للثقافة سنة ٢٠٠٢ ص٤٧

٣٠- السابق ص٣٦

٣١- يقول أحمد فتحى زغلول فى مقدمة ترجمته لكتاب " سر تقدم الإنجليز السكسونيين " تأليف أدمون ديمولان مبينا حالة الخمول والكسل التى أصابت الشباب المصرى فى هذه الفترة: " هذا هو السبب فى الإقبال على مطالعة القصص والخرافات والتهافت على اقتناء التافه من المؤلفات والتسابق إلى حفظ كتب المجون والروايات والنفور من القول الجد " ط المكتبة التجارية الكبرى بأول شارع محمد على بمصر سنة ١٨٩٩م

٣٢- محمد المويلحى، حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن، مطبعة المعارف بالفجالة ط١ سنة ١٩٠٧ص ٣٢٩

٣٣- السابق ص ص٤

٣٤- مصباح الشرق العدد ٥٩ السنة الثانية ١٥-٦-١٨٩٩

٣٥- مصباح الشرق العدد٨٩بتاريخ ١٨-١-١٩٠٠

٣٦- مصباح الشرق العدد٥٩فى ١٥-٥-١٨٩٩

٣٧- مصباح الشرق بتاريخ ١٢-١٢-١٨٩٨

٣٨- مصباح الشرق العدد٣١ فى ١٧-١١-١٨٩٨

٣٩- حديث عيسى بن هشام ص٥

٤٠- مصباح الشرق العدد٣١ فى ١٧-١١-١٨٩٨

٤١- حديث عيسى بن هشام ص٥

٤٢- السابق ص١

٤٣- روجر ألن: محمد المويلحى ص٤٢

٤٤- Irving Howe Politics and the Novel. Fawcett world library U. S. A. 1967 P 17

٤٥- صرحت الكاتبة بذلك فى الندوة التى عقدت فى الدوحة تحت عنوان (التاريخ والرواية) ضمن فعاليات مهرجان الدوحة الثقافى الرابع.

وقد أصدرت أهداف سويف قبل هذه الرواية مجموعتين قصصيتين إحداهما سنة ١٩٨٣ بعنوان " عائشة" والأخرى بعنوان " زمار الرمل " كما صدرت لها رواية بعنوان " فى عين الشمس " بالإضافة إلى العديد من المقالات الأدبية والثقافية والسياسية.

٤٦- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبين تحقيق حسن السندوبى دار أحياء العلوم. بيروت سنة ١٩٩٣ م ج١ ص ٧٨

٤٧- المرجع السابق نفسه

٤٨- أهداف سويف: خارطة الحب، ترجمة فاطمة موسى، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ص ٧٣

٤٩- السابق ص ٧٥

٥٠- السابق ص ٢٦

٥١- خارطة الحب ص ٩٩

٥٢- السابق ص ٤٢

٥٣- السابق ص ٦٦

٥٤- السابق ص ١٥١

٥٥- السابق ص ١٥٢

٥٦- السابق ص ١٥

٥٧- السابق ٢٩٦

٥٨- السابق ص ١٩٩

٥٩- السبق ص ١٥٣
٦٠- السابق ص ١٥٩
٦١- السابق ص ١٩٣
٦٢- السابق ص ٢٨١
٦٣- السابق ص ٢٨١
٦٤- السابق ٢٩٣
٦٥- السابق ص ٣٠١
٦٦- السابق ص ٣٧٢
٦٧- عرس الزين: رواية قصيرة للطيب صالح، تدور أحداثها فى قرية سودانية فى الشمال ط بيروت سنة ١٩٨٣
٦٨- بندر شاه، ضو البيت ط بيروت سنة ١٩٧١
٦٩- دومة ود حامد، قصة قصيرة ط بيروت سنة ١٩٨٠
٧٠- قصتان قصيرتان ط بيروت سنة ١٩٨٠
٧١- موسم الهجرة للشمال ص ٨
٧٢- موسم الهجرة للشمال٣٤:ص٣٦
٧٣- موسم الهجرة للشمال ص٨١ ص٨٢
٧٤- موسم الهجرة للشمال ص ٣٤ص٣٥
٧٥- موسم الهجرة للشمال ص ١٥٨ ص١٥٩
٧٦- موسم الهجرة للشمال ص١٢٠. ص١٢١
٧٧- السابق ص١٣٦
٧٨- السابق ص٥٢
٧٩- ابن المعتز: طبقات الشعراء
٨٠- ديوان امرئ القيس تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ط دار المعارف بمصر دت ص٢٢٦
٨١- ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٤ دار المعارف، دت ٢٢٦
٨٢- يصف فرسه بالاجتهاد فى العدو حتى تصببت عرقا
٨٣- الصقعاء: العَقاب (طائر سميت بذلك لأن فى أعلى رأسها بياض).

٨٤- السرحة: الشجرة الضخمة
٨٥- المرقبة: الموضع المرتفع المشرف على الوادى
٨٦- الشناخيب: رؤوس أعالى الجبال
٨٧- الأمم: القرب
٨٨- بتت: قطعت
٨٩- الوذم: السيور التى تعلق بعروة الدلو، واحدته وذمة
٩٠- التكريب: خيط يشد فى الدلو ليكون عونا للرشأ وحفظا للدلو إذا انقطعت عروته
٩١- الدف: الجنب
٩٢- الشآبيب: دفعات المطر واحدتها شؤبوب
٩٣- الدحل: الهوة فى الأرض
٩٤- تعفره: تضرب به التراب
٩٥- قيس: مقدار
٩٦- الزوزنى: شرح المعلقات السبع، ط مكتبة القاهرة ١٩٦٧ ص١٠٦
٩٧- مسبوعة: أصابها السبع بافتراس ولدها
٩٨- الهادية: المتقدم فى القطيع أو الركب
٩٩- الصوار: القطيع من بقر الوحش
١٠٠- قوامها: اعتمادها
١٠١- الخنس تأخر فى الأرنبة
١٠٢- الفرير: ولد البقرة الوحشية
١٠٣- يرم: يبرح
١٠٤- العرض: الناحية
١٠٥- الشقائق: الأرض الصلبة بين رملتين
١٠٦- البغام: الصوت الرقيق
١٠٧- التعفير: الإلقاء فى العفار أى التراب
١٠٨- القهد: الأبيض
١٠٩- تنازع: تتنازع
١١٠- الشلو:العضو أو بقايا الجسد بعد الموت

١١١- الغبس: جمع أغبس وهو لون بين البياض والسواد كلون الرماد، والمقصود هنا الذئاب

١١٢- كواسب: طالبات للرزق

١١٣- لا يُمَنُّ: لا ينقطع

١١٤- الغِرَّة: الغفلة

١١٥- المنايا: الموت مفردها منية

١١٦- أسبل: أمطر بغزارة

١١٧- الواكف: المطر

١١٨- الديمة: السحابة الممطرة

١١٩- الخمائل: جمع خميلة وهى الأرض ذات الأشجار الملتفة

١٢٠- التَّسجام: الأنصباب

١٢١- طريقة المتن:خط فى ظهر البقرة الوحشية يصل بين ذنبها وعنقها

١٢٢- متواتر: متتابع مطرد على وتيرة واحدة

١٢٣- كفر: ستر وغطى

١٢٤- الاجتياف: الدخول فى جوف الشىء

١٢٥- القالص: المجتمع، والمراد أن البقرة الوحشية دخلت فى أصل الخميلة لتحتمى من المطر

١٢٦- التنبيذ: التنحى فى ناحية، من النبذ

١٢٧- العجوب: مفردها عجب وهو أصل الذنب، والمراد منقطع الكثيب الرملى الذى تنبت فيه الخميلة

١٢٨- الأنقاء: مفردها النقا وهو الكثيب الرملى

١٢٩- الهيام: ما لا يتماسك من الرمل

١٣٠- الجمانة: الدرة

١٣١- الأزلام: الأظلاف مفرده زَلَم

١٣٢- العله: الهلع والضجر والجزع

١٣٣- النهاء: الغدران مفردها نهى

١٣٤- صعائد: اسم موضع

١٣٥- تؤام " متواصلة، وهى جمع لكلمة توءَم تجمع على توائم وتؤام

١٣٦- أسحق الضرع: يبس وذهب لبنه ولصق بالبطن
١٣٧- الحالق: الضرع
١٣٨- الرِّز: الصوت الخفى
١٣٩- راعها: أفزعها
١٤٠- عن ظهر غيب:أى دون أن تراه
١٤١- الأنيس: الإنسان
١٤٢- السقام: الداء
١٤٣- الفرج: موضع المخافة، والفرج ما بين قوائم الدواب.
١٤٤- مولى المخافة: أى الأحق بالخوف.
١٤٥- الغضف: الكلاب المسترخية الآذان، يقال: كلب أغضف وكلبة غضفاء.
١٤٦- الدواجن: المدربات المعلمات
١٤٧- القفول: اليبس
١٤٨- أعصامها: بطونها
١٤٩- اعتكر: عطف
١٥٠- المدرية: أطراف القرون
١٥١- السمهرية: الرماح الجيدة
١٥٢- الذود: الكف والرد
١٥٣- أحم: اقترب
١٥٤- الحتف: الموت
١٥٥- الحمام: المقادير، يقال حُمَّ كذا أى قُدِّر
١٥٦- تقصدت: قتلت وهلكت
١٥٧- كسابِ: اسم كلبة مبنية على الكسر
١٥٨- المكر: على وزن (مفعل) اسم مكان من الفعل كرَّ
١٥٩- السخام: اللون الأسود وهو لون الدم بعد تأكسده
١٦٠- ديوان الهذليين ط دار الكتب المصرية ٢٠٠٣ ج١ ص٤
١٦١- حدثان الدهر: نوائبه وحوادثه
١٦٢- الجون: الأسود، والسراة: أعلى الظهر، والمراد هنا الحمار الوحشى.
١٦٣- جدائد:

١٦٤- الصخب: شدة الصياح، والمراد النهيق

١٦٥- الشوارب: جمع شارب، وإضافة الصخب إليها يصور اهتزازها غير المنتظم عند نهيق الحمار الوحشي.

١٦٦- المسبع: الذى أهمل مع السباع فصار كأنه سبع لخبثه

١٦٧- الجميم: الحشائش الناهض المنتشر

١٦٨- السمحج: الأتان الطويلة الظهر

١٦٩- أزعلته: أنشطته

١٧٠- الأمرع: الأماكن الخصيبة

١٧١- القيعان: مناقع الماء

١٧٢- أثجمت السماء: أسرع مطرها ودام

١٧٣- البرهة: المدة من الزمان

١٧٤- أقلع المطر:انجلى

١٧٥- اعتلج القوم: اقتتلوا واصطرخوا

١٧٦- يشمع: يلعب

١٧٧- جزرت: نقصت

١٧٨- رزونه: أماكن مرتفعة

١٧٩- حين ملاوة: أى حين دهر

١٨٠- شاقى أمره: على وزن فاعل من الشقاء

١٨١- الحين: الهلاك

١٨٢- يتتبع: يتطلبه شيئا بعد شىء

١٨٣- افتنهن: طردهن فنونا من الطرد

١٨٤- السواء: المرتفع

١٨٥- البثر: الكثير

١٨٦- عانده: عارضه

١٨٧- المهيع: الواسع

١٨٨- الشبب: الثور المسن

١٨٩- أفزته:أزعجته واستخفته

١٩٠- الشعف:الذعر والقلق وذهاب الفؤاد،

١٩١- الضارى من الجوارح والكلاب: المدرب على الصيد
١٩٢- الصبح المصدق أو الصادق: المضىء، وهما صبحان صبح صادق وصبح كاذب
١٩٣- يعوذ: يلجا ويعتصم
١٩٤- الأرطى: نبات شجرى له ورق دقيق وثمار صغيرة تشبه العناب
١٩٥- شفه: جَهدَه
١٩٦- القطر: المطر
١٩٧- راحته: أصابته ريحٌ
١٩٨- بليل (على وزن فَعِيل):ريح باردة تنضح الماء
١٩٩- الريح الزعزع: الشديدة التى تحرك كل شىء
٢٠٠- الغيوب: جمع غيب، وهى الأماكن التى لا يرى ما وراءها
٢٠١- أغضى: قارب بين أجفانه
٢٠٢- يصدق طرفه ما يسمع: أى أنه يسمع أبعد مما يرى فيحاول التأكد بالبصر ما علمه بالسمع
٢٠٣- يشرق متنه: أى يعرض ظهره للشمس ليجف ما عليه من الندى
٢٠٤- فبدت له أولى سوابقها: أى ظهرت له أولى سوابق كلاب الصيد
٢٠٥- توزع: تُغْرى
٢٠٦- الفروج: ما بين القوائم،
٢٠٧- الغبر:الكلاب ذات اللون الأغبر
٢٠٨- ضوار: أى أنها ضَرِيَتْ ودربت وتعودت على الصيد
٢٠٩- وافيان:لم تقطع آذانهما، وأجدع: قد قطعت أذنه
٢١٠- ينهشنه: أى أن الكلاب ينهشن الثور
٢١١- يذبهن: يردهن
٢١٢- يحتمى: يمتنع
٢١٣- عبل الشوى: غليظ القوائم
٢١٤- الطرتان: خطان يفصلان بين الجنب والبطن
٢١٥- مولع: فيه ألوان مختلفة
٢١٦- نحا لها: أى أن الثور تحرف للكلاب ليطعنها.

٢١٧- بمذلقين: أى بقرنين محددين أملسين

٢١٨- النضح: الدم

٢١٩- الجَدْح: الخض والخلط، يقال: جدح الدقيق فى الماء جدحا أى ضربه وخلطه خلطا شديدا

٢٢٠- الأيدع: صمغ أحمر وقيل هو المسمى بدم الأخوين.

٢٢١- السفود: عود من حديد ينظم فيه اللحم ليشوى جمعه سفافيد

٢٢٢- القُتَارُ: الدخان الذى ينبعث من الشواء أو الطبيخ، والمقصود أن السفودين جديدان لم يستعملا من قبل.

٢٢٣- عجلا له:أى عجلا للكلب

٢٢٤- الشَّرب: القوم يشربون ويجتمعون على الشراب

٢٢٥- نزع الشىء من مكانه جذبا أى نزعه وقلعه

٢٢٦- صرعنه: طرحنه على الأرض

٢٢٧- ارتدت الكلاب: رجعت

٢٢٨- أقصد الثور عصبة من الكلاب: أى قتلها.

٢٢٩- شريدها: ما بقى منها

٢٣٠- يتضرع: يتصاغر ويتضاعف

٢٣١- رب الكلاب: صاحبها

٢٣٢- بيض: يقصد النصال

٢٣٣- رهاف: رقاق

٢٣٤- الريش المقذع: أى المقصوص المستوى بإتقان

٢٣٥- لينقذ فَرًّهَا: (فر) جمع، مفرده فارٌ، أى أن الصائد رمى الثور بالسهام لينقذ الفرار من الكلاب

٢٣٦- له: الضمير هنا يعود على الثور.

٢٣٧- طرتا الثوب: جانباه

٢٣٨- المنزع: السهم

٢٣٩- كبا: انكب على وجهه

٢٤٠- الفنيق: الفحل من الإبل

٢٤١- تارز: غليظ صلب مكتنز.

٢٤٢- الخبت: الوادى المنخفض
٢٤٣- هو أبرع: أى أنه أعظم منه
٢٤٤- مستشعر: أى متخذ من حلَق الحديد شعارا
٢٤٥- مقنع: عليه مغفر والمغفر عبارة عن زرد من الحديد يوضع فوق الرأس تحت القلنسوة فى الحرب.
٢٤٦- حميت: مخففة من حمئت، وروى (صدئت) أى تغيرت رائحتها من طول ما يلبسها فى الحرب.
٢٤٧- السَّفَع: السواد المشرب بحمرة
٢٤٨- تعدو: تسرع
٢٤٩- الخوصاء: الفرس غائرة العينين
٢٥٠- الفصم: انفكاك طرفى العروة فى الدرع ونحوه
٢٥١- حلق الرحالة: يقصد الإبزيم، وهو العروة المعدنية التى تشد طرفى رباط السرج الذى يمر تحت صدر الفرس.
٢٥٢- تمزع: تسرع، يريد أنها مع سرعتها وتتابع نفسها بصورة عنيفة سهلة مسترسلة فى سيرها.
٢٥٣- قصر الصبوح: حبس اللبن فى ضرعها.
٢٥٤- شرَّج: مزج وحبك
٢٥٥- النَّى: الشَّحم، و"شرج لحمها بالنَّى" أى تداخل لحمها وشحمها.
٢٥٦- تثوخ: تدخل، والمعنى لو أدخلتَ فيها الإصبع لدخلت.
٢٥٧- متفلق: متشقق
٢٥٨- الأنساء: جمع مفردها (النَّسا) وهو العصب الوركى الذى يمتد من الورك إلى الكعب
٢٥٩- قنا الشيء قنوءًا :اشتدت حمرته والمراد هنا الضَّرْع
٢٦٠- الصاوى: اليابس
٢٦١- الغبر: بقية اللبن
٢٦٢- درَّ الفرس: عدا عدوا شديدا
٢٦٣- الحميم: العرق الناشئ من سخومة جسم الفرس.
٢٦٤- يتبضع: يقال: بضع الدمع، أى جال فى العين ولم يفض

٢٦٥- الضمير هنا يعود على المستشعر فى بداية الأمثولة
٢٦٦- الكماة: جمع كمى وهو البطل الشجاع
٢٦٧- الروغ والمراوغة: الذهاب يمنة ويسرة فى سرعة وخديعة
٢٦٨- أتيح له: أى قدر له
٢٦٩- السلفع: الشجاع
٢٧٠- يعدو به: أى يسرع بهذا الشجاع فرس نهش المشاش: أى خفيف القوائم فى العدو
٢٧١- النهش: قلة لحم الفخذين
٢٧٢- المشاش: جمع مشاشة وهى رأس العظم اللين وما برز من عظم المنكب
٢٧٣- الصدع من الحمر والظباء والوعول الوسط ليس بالعظيم ولا الصغير
٢٧٤- الرجع من الكتف أسفلها
٢٧٥- الظلع: داء يصيب قوائم الدواب
٢٧٦- مخَدَّع: مجرب
٢٧٧- متحاميين المجد: أى كل واحد منهما يحمى مجده
٢٧٨- أشنع: كريه
٢٧٩- مسرودتان: درعان
٢٨٠- قضاهما: فرغ منهما
٢٨١- الصنَع:الحاذق
٢٨٢- السوابغ: الدروع
٢٨٣- تُبَّع: لقب لقب أعاظم أهل اليمن
٢٨٤- اليزنية: القناة، منسوبة إلى ذى يزن ملك حمير
٢٨٥- أصلع: يبرق يقال انصلعت الشمس إذا بدا ضوءها
٢٨٦- متوشح: أى متخذ من حمالة سيفه وشاحا
٢٨٧- يقصد السيف
٢٨٨- العضب: القاطع
٢٨٩- الضريبة: الشديدة
٢٩٠- تخالسا نفسيهما: كل واحد منهما أخذ يختلس نفْس صاحبه
٢٩١- النوافذ: الطعنات النافذة

٢٩٢- العُبُط: يقال عبط الثوب إذا شُق وهو جديد

٢٩٣- عبد الله بن المعتز: طبقات الشعراء، تحقيق عبد الستارأحمد فراج ط٤ دار المعارف د ت ص ٢٧٧

٢٩٤- الخَشف: ولد الظبية

٢٩٥- القرارة: المكان المنخفض

٢٩٦- خليس: الذى خالط بياضه سواد

٢٩٧- الأيهقان: نوع من العشب

٢٩٨- أمر قواه: أشد قوته

٢٩٩- ينوء: ينهض بصعوبة

٣٠٠- ترعرع: تمايل

٣٠١- مستن الصبا: مجرى الريح

٣٠٢- البغام: صوت رقيق تصدره الظبية عندما تنادى ولدها

٣٠٣- ناب: فجع، والنائبة ما ينزل بالإنسان من من الكوارث.

٣٠٤- النبأة: الصوت الضعيف القصير

٣٠٥- الطلى: ولد الظلبة

٣٠٦- تربع: تفزع وتعطف، أو تهرول يقال أربعت الإبل إلى الماء أى أسرعت تضرب بقوائمها كلها

٣٠٧- النواهق: العروق التى مكتنف خياشيم الحيوان

٣٠٨- الشاسب: الضامر، والمقصود هنا الذئب

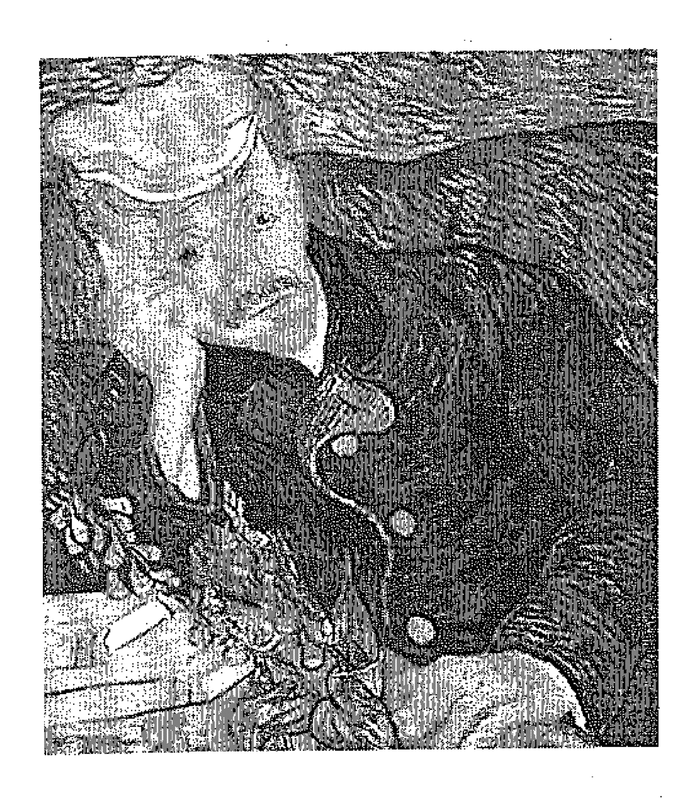
٣٠٩- علَّ: أى تناوب عليه مرة بعد أخرى

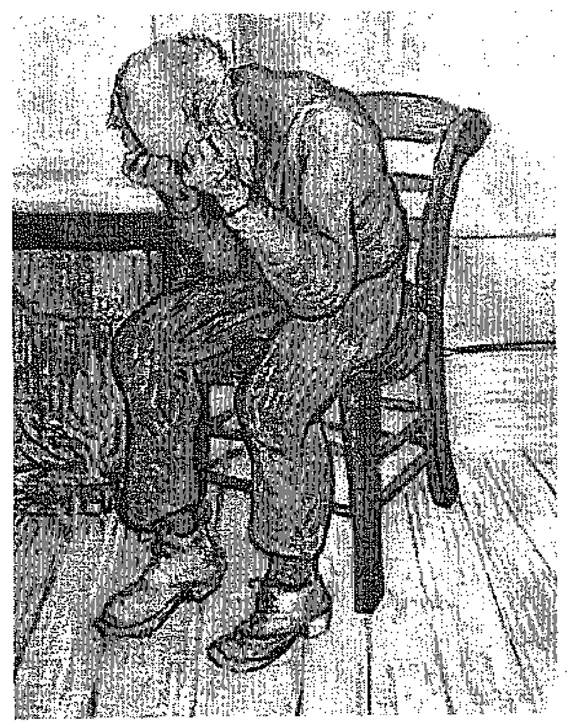
٣١٠- يقال: ذعذعت الريح التراب: ذرته وفرقته، وذعذع فلان المال أى بدده

٣١١- الدر: تجمع اللبن فى الضرع

٣١٢- ديوان صلاح عبد الصبور من أغانى الخروج ص ٢٣٥

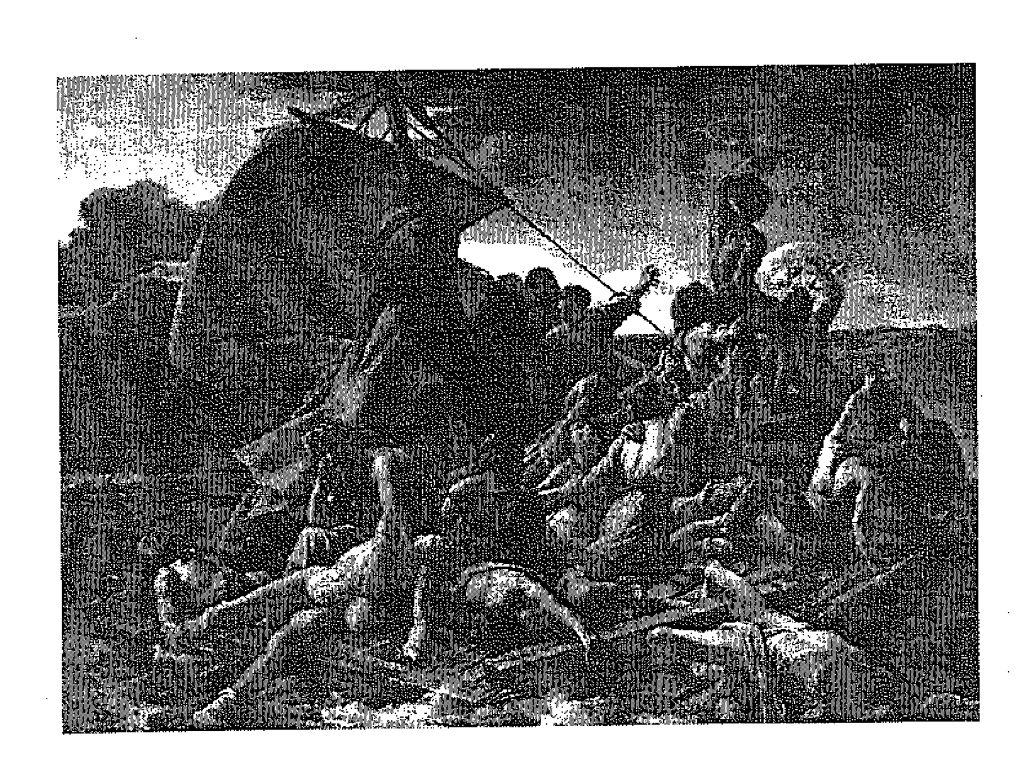
ملحق الصور











للنشر فى السلسلة :

* يتقدم الكاتب بنسختين من الكتاب على أن يكون مكتوباً على الكمبيوتر أو الآلة الكاتبة أو بخط واضح مقروء. ويفضل أن يرفق معه أسطوانة (C.D) أو ديسك مسجلاً عليه العمل إن أمكن.

* يقدم الكاتب أو المحقق أو المترجم سيرة ذاتية مختصرة تضم بياناته الشخصية وأعماله المطبوعة .

* السلسلة غير ملزمة برد النسخ المقدمة إليها سواء طُبع الكتاب أم لم يطبع .

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلى سابقاً)
ت: 23904096 - 23952496



هذا الكتاب يعالج صورا من اللغة النقدية الحية سواء فى نظرية القراءة ودراسة أبعادها اللغوية والمعنوية والسياقية والثقافية والتفكيكية، أو فى نظرية الإبداع من خلال السرود وتداخل أنواعها ومستقبل الرواية العربية فى ظل تطور وسائل الاتصال الحديثة وهيمنة عصر الفضاءات الرقمية والافتراضية، إلى آخر ما يحتويه الكتاب من تصورات نقدية، وإشكالات سردية معاصرة.

وقد حاول الدكتور عبد الرحيم الكردى فى هذا الكتاب ـ بل ـ وعبر مسيرته النقدية كلها أن ينفى من خلال ممارساته النقدية التطبيقية سواء على حد الإبداع أو حد النظرية ـ المنطق الفكرى الثنائى الغليظ الذى طال أمده فى الخطاب النقدى العربى المعاصر، بين العقلانى والحسى، والتاريخى والجمالى، والتجريبى والتخييلى والذى دشنه معظم نقادنا ومفكرينا فى واقعنا العربى المعاصر حتى حجبوا حيوية الواقع وتعدديته، وجسارة الإبداع وتأسيسيته.

تصميم الغلاف: هند سمير

الثمن: ثلاثة جنيهات